

XXXIII Mostra Internazionale del Cinema Libero

IL CINEMA RITROVATO 2004

Cineteca del Comune di Bologna

XVIII edizione / 18th edition

Sabato 3 luglio - sabato 10 luglio / Saturday, July 3rd - Saturday, July 10th

CINE
.....teca

IL CINEMA RITROVATO 2004

XVIII edizione

Con il contributo del / with contributions from:

Comune di Bologna - settore cultura
Viva Bologna
Regione Emilia-Romagna - Assessorato alla Cultura
Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per il Cinema
Programma Media + dell'Unione Europea

Con la collaborazione di / in association with:

Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università di Bologna
Anec Emilia-Romagna
Fondazione Teatro Comunale, Bologna
Bologna Turismo
Association des Cinémathèques Européennes
Europa Cinemas

Sponsor di Viva Bologna:

Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna
Fondazione del Monte

Sponsor del Cinema Ritrovato:

Aeroporto di Bologna Guglielmo Marconi
ENOGA
Emilia-Romagna Film Commission
Ascom di Bologna
L'Immagine Ritrovata (Bologna)

I luoghi del festival / Festival locations:

• Proiezioni mattutine e pomeridiane / *Morning and afternoon screenings:* **Cinema Arlecchino** (via Lame 57) e **Cinema Lumière 1 e 2** (via Azzo Gardino 65)

• Proiezioni serali / *Evening screenings:* **Piazza Maggiore** e **Teatro Comunale** (Largo Respighi 1)

In caso di pioggia al Cinema Arlecchino (tranne i film in 70mm che non potranno essere proiettati)

In case of rain, at Cinema Arlecchino (except for the 70mm films that can not be presented indoor)

Per informazioni / Information:

• Segreteria del Festival - Ufficio ospitalità e accrediti / *Festival Secretariat - Hospitality and accreditation office*

Via Azzo Gardino 65 - Bologna - Tel 051 219 48 14 - Fax 051 219 48 21 - cinetecama.nifestazioni1@comune.bologna.it

segreteria aperta dalle 9 alle 18 dal 3 al 10 luglio / *open July 3rd - July 10th . Hours: 9 am - 6 pm*

• Cinema Lumière - Via Azzo Gardino 65 - Bologna - tel. 051 219 53 11

• Cinema Arlecchino - Via Lame 57 - Bologna -tel. 051 52 21 75

Modalità di traduzione / Festival language services:

Tutte i film delle serate e le proiezioni presso il Cinema Arlecchino hanno sottotitoli elettronici in italiano e inglese.

Tutte le proiezioni e gli incontri presso il Cinema Lumière sono tradotti in simultanea in italiano e inglese.

All evening screenings, as well as screenings at Cinema Arlecchino, will be translated into Italian and English by subtitling.

All screenings and events at Cinema Lumière will be translated into Italian and English by simultaneous interpreting.

Modalità di accesso

Abbonamento festival: Euro 50

Abbonamento festival ridotto per studenti universitari e anziani: Euro 20 (necessaria la presentazione del tesserino universitario o della Carta d'argento).

Consente l'accesso a tutte le proiezioni al **Cinema Arlecchino** e nelle due sale del **Cinema Lumière**

Biglietto per fasce orarie (mattino o pomeriggio) intero: Euro 6.

Riduzione soci FICC, accreditati, studenti universitari e anziani: Euro 3.

Le proiezioni serali in **Piazza Maggiore** sono gratuite; gli accreditati avranno accesso ai posti riservati fino a 10 minuti dall'inizio del film.

Tutte le proiezioni, tranne indicazioni contrarie, sono vietate ai minori di 18 anni.

City Lights al Teatro Comunale (tel 051 52 99 58) Biglietto numerato intero Euro 13 (ridotto per i sostenitori e gli accreditati del festival: Euro 8) in prevendita alla cassa del Cinema Lumière dal 3 luglio

Lanterna Magica Animazione per i bambini durante la prova generale di City Lights al Teatro Comunale (Ingresso libero fino ad esaurimento dei posti - tel 051 219 48 14 per le modalità di prenotazione)

Mostra mercato dell'editoria cinematografica: libri, DVD, VHS, antiquariato

Presso la biblioteca in Via Azzo Gardino, 65 - da domenica 4 luglio a sabato 10 luglio - dalle 10 alle 19 - ingresso libero

Mostra presso la sala espositiva della Cineteca in via Riva di Reno 72

Dal 1 al 10 luglio tutti i giorni dalle 10 alle 19 - ingresso libero

Dal 12 al 30 luglio i giorni feriali dalle 10 alle 17,30 - ingresso libero

Dall'Archivio Chaplin: mostra fotografica su City Lights

La mostra è stata curata da Cecilia Cenciarelli e Michela Zegna con la collaborazione di Kate Guyonvarch (*Association Chaplin*), Angela Tromellini e Margherita Cecchini (Archivio Fotografico della Cineteca)

La mostra fotografica, che vanta numerosi pezzi inediti, si snoda attorno ad alcuni momenti salienti della lunga genesi del film. In particolare, l'ideazione e l'allestimento dei set e dei modellini per la celebre scena d'apertura, e per le "crowdy streets of the Modern City", i *reperage* per l'opulenta abitazione del milionario e la sala da ballo, la rara sequenza di scatti per le scene scartate: la "gag del bastoncino di legno", il numero con Albert Austin sull'isola pedonale e quella, presente solo nelle prime stesure del soggetto, della danza in strada. Una nutrita serie di immagini ripercorrerà gli scambi sul set tra Chaplin e Virginia Cherrill, e le visite ai Chaplin Studios di Churchill, Mennin, Fairbanks. Una selezione dei documenti provenienti dagli archivi Chaplin, tra cui copioni, lettere, appunti, commenterà il percorso fotografico.

Negli atrii del Cinema Lumière e del Cinema Arlecchino

Mostra di manifesti e documenti d'epoca

La mostra è stata curata dal collezionista Vincenzo Bellini, in collaborazione con Roberto Benatti (Archivio Grafica della Cineteca).

Access to screenings

Festival Pass: 50 Euro

Reduced Festival Pass for University Students and Senior Citizens: 20 Euro (upon presentation of the badge)

Festival Pass holders will have access to all screenings held at the Cinema Arlecchino and at both theaters of Cinema Lumière.

Tickets for morning or afternoon screenings General: 6 Euro.

FICC members, accredited guests, Senior Citizens and University students: 3 Euro.

Evening screenings in Piazza Maggiore are free: accredited guests may take advantage of reserved seating up to 10 minutes prior to the start of the film.

All screenings, except where otherwise indicated, are prohibited to anyone under the age of 18.

City Lights al Teatro Comunale (tel 051 52 99 58) - Advance booking from the Lumière box office from 3rd July. Numbered tickets at 13 Euro (reduced price for accredited guests and supporters of the festival: 8 Euro).

Lanterna Magica Children's animation during the general rehearsal of City Lights at the Teatro Comunale (Free entry until all seats are taken - phone 051 219 48 14 for booking details).

Film Publishing Fair: Print, VHS, DVD and vintage

At the library in Via Azzo Gardino, 65 - from Sunday July 4th to Saturday July 10th - from 10 am to 7 pm - free entry

Cineteca Exhibition Hall, via Riva di Reno 72

From July 1st to July 10th every day from 10am to 7pm - free entrance

From July 12th to July 30th working day from 10am to 5,30pm - free entrance

From the Chaplin Archive: City Lights: a photographic exhibition

The exhibition is curated by Cecilia Cenciarelli e Michela Zegna in collaborazione con Kate Guyonvarch (*Association Chaplin*) Angela Tromellini, Margherita Cecchini (Cineteca Photographic Department)

The exhibition which includes numerous unpublished photographs focuses on some of the major events in the long making of this film. It shows the design and layout of the sets, the models for the famous opening sequence and the "crowdy streets of the Modern City", the props for the opulent mansion of the millionaire and the ballroom, the rare sequence of outtake shots, featuring the "stick gag", the number with Albert Austin on the traffic island and the dance in the street, which only appears in the first draft of the script. A comprehensive series of images documents the exchanges on set between Chaplin and Virginia Cherrill, and the visits made to the Chaplin Studios by famous personalities such as Churchill and Fairbanks. A selection of documents from the Chaplin archives, including scripts, letters and notes provide a fascinating commentary to the photographs.

**Exhibition in the halls of the Cinema Lumière and Cinema Arlecchino
Original posters and documents exhibition**
The exhibition is curated by private collector Vincenzo Bellini, in collaboration with Roberto Benatti (Cineteca's Graphic Arts Archive)

Istituzione Cineteca del Comune di Bologna

Presidente: Giuseppe Bertolucci

Direttore: Gian Luca Farinelli

Consiglio di amministrazione: Giuseppe Bertolucci (Presidente), Francesco Arnone, Gian Piero Brunetta, Alberto Clò, Marco Sermenghi

Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero

Fondatori: Cesare Zavattini e Leonida Repaci

Consiglio di amministrazione: Gian Paolo Testa (presidente), Giovanni Gualandri (vice-presidente), Gino Agostini, Giuseppe Bertolucci, Pietro Bonfiglioli, Marco Marozzi, Luciano Pinelli

Amministratore: Gianni Biagi

Direttore artistico: Peter von Bagh

IL CINEMA RITROVATO 2004

Promosso da Cineteca del Comune di Bologna e Mostra Internazionale del Cinema Libero

Direzione culturale: Nico de Klerk, Gian Luca Farinelli, Vittorio Martinelli, Nicola Mazzanti, Mark-Paul Meyer, Peter von Bagh

Coordinatore: Guy Borlée

Cura delle sezioni:

Formati d'autore: CinemaScope, VistaVision e 70mm / **Format as author:** CinemaScope, VistaVision and 70mm

A cura di Peter von Bagh e Guy Borlée. Con l'assistenza tecnica di Torkell Saetervadet (Norsk Filmconsult, Oslo) e François Herr (Cinématériel, Paris). Si ringrazia particolarmente Jean-Pierre Verscheure (Centre d'études et de recherches Cinévolution et Cinématique de Mons en Belgique) e Stefan Scholz.

Ritrovati e Restaurati / Recovered and Restored

A cura di Peter von Bagh, Gian Luca Farinelli e Guy Borlée

Cento anni fa: i film del 1904 / One hundred years ago: the films of 1904

A cura di Mariann Lewinsky-Farinelli

Progetto Chaplin / The Chaplin Project

Coordinamento, catalogazione in inglese: Cecilia Cenciarelli

Trattamento dei documenti, segreteria: Michela Zegna

Catalogazione: Priscilla Zucco, Clara Maldini

Digitalizzazione: Monia Malaguti, Andrea Dresseno

Settore Sistemi Informativi e Telecomunicazioni Comune di Bologna: Chiara Perale

Software: Nexus Sistemi Informativi S.p.A

Hardware e Implementazione del Portale: Hewlett-Packard Italia s.r.l.

Il Progetto Chaplin è voluto dalla *Association Chaplin / Roy Export Company Establishment*

ed è realizzato grazie al sostegno della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna



FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO IN BOLOGNA

Dossier Ingmar Bergman

A cura di Jon Wengström (Cinematket-Svenska Filminstitutet)

Dossier Cecil B. De Mille

A cura di Kevin Brownlow e Patrick Stanbury (Photoplay Productions)

Dossier Alfred Hitchcock

A cura di Bill Krohn

Dossier Jean Renoir

A cura di Janet Bergstrom. Si ringrazia UCLA Film and Television Archive e Academy Film Archive

Dossier Carl Th. Dreyer

A cura di Casper Tybjerg (University of Copenhagen) e Thomas Christensen (Danske Filmmuseum)

Omaggio a / Homage to Humphrey Jennings

A cura di Geoff Brown. Si ringrazia Bryony Dixon (NFTVA)

Cooper-Schoedsack and friends: i film sonori / the sound films

A cura di Kevin Brownlow e Patrick Stanbury (Photoplay Productions)

Prosecuzione della rassegna organizzata nel 2003 dalle Giornate del Cinema Muto di Sacile e dedicata al periodo muto dei due registi.

Alida Valli, ritratto di una diva da giovane / Alida Valli, portrait of a young diva

Promosso da Ripley's film in collaborazione con Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale. Si ringraziano Giuseppe Bertolucci, Lorenzo Pellizzari, Angelo Draicchio (Ripley's film) e Mario Musumeci (Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale)

RIPLEY'S FILM
Italian Film Distribution Company

SCUOLA NAZIONALE DI CINEMA
Centro Sperimentale di Cinematografia

La fragile felicità: Musical tedeschi degli anni '30 / The Fragility of happiness: German Musicals from the 30s

A cura di Peter von Bagh. Si ringrazia particolarmente Friedmann Beyer, Gudrun Weiss e Anke Wilkening (Murnau Stiftung).

Immagini dalle antiche capitali coloniali / Dark treasures from former colonial capitals

Coordinamento a cura di Nico de Klerk (Nederlands Filmmuseum). Si ringrazia Gabrielle Claes (Cinémathèque Royale de Belgique), Bryony Dixon (NFTVA), Béatrice De Pastre (Cinémathèque de la Ville de Paris), Wolfgang Fuhrman, Evelyn Hampicke (Bundesarchiv-Filmarchiv), Davide Pozzi (Cineteca di Bologna) e João Bénard da Costa e Joana Pimentel (Cinemateca Portuguesa)

Omaggio a Valdemar Psilander / Tribute to Valdemar Psilander

A cura di Dan Nissen, Thomas Christensen e Lisbeth Richter Larsen (Danske Filmmuseum), Casper Tybjerg (University of Copenhagen) e Davide Pozzi.

Jean Durand, pioniere e maestro comico / Jean Durand, Pioneer and Auteur of Absurd Extremes

Henri Fescourt, Autore di serials / Henri Fescourt, Master of Serials

A cura di Gian Luca Farinelli. Un particolare ringraziamento a Claudine Kaufman e Bernard Benoliel (Cinémathèque Française), Agnès Bertola (Cinémathèque Gaumont), Eric Leroy e Jean-Baptiste Garnero (CNC - Archives Françaises du Film).

cinema² - directorS' cutS

A cura di Pauline de Raymond, Paolo Simoni e Sergio Fant, in collaborazione con Associazione Home Movies (Bologna) e Cinémathèque Française

Mostra Mercato dell'editoria cinematografica: Libri, DVD, VHS, antiquariato / Film Publishing Fair: Books, DVD, VHS, vintage

A cura di Sandro Toni, Paolo Caneppele e Anna Chiara Galli., in collaborazione con Terminal Video Italia e DEA

Lanterna Magica Animazione per i bambini / Lanterna Magica Children's animation

A cura di Frédéric Maire (La Lanterne Magique, Neufchâtel) e Carlo Baruffi (La Lanterna Magica, Bologna) in collaborazione con Fausto Rizzi (Progetto Fronte del Pubblico della Cineteca di Bologna), Andrea Meneghelli e Monica Vaccari (OradiCinema, Attività didattica della Cineteca di Bologna)

Come avvvinare il giovane pubblico ai film del patrimonio

Lunedì 5 luglio dalle 15 alle 18 nella Sala Cervi in Via Riva di Reno 72 - Incontro ad ingresso libero

A cura di Fausto Rizzi (Progetto Fronte del Pubblico della Cineteca di Bologna) in collaborazione con EuropaCinemas e Associations des Cinémathèques Européennes (ACE). Si ringrazia Claude-Eric Poiroux e Fatima Djoumer.

Multiple and Multiple-language Versions: Progetto di ricerca / A Research-Project

Lunedì 5 luglio alle ore 13 nella sala riunione della Cineteca in Via Riva di Reno 72

Tutti gli archivi interessati a questo progetto internazionale di ricerca sul tema delle versioni multiple sono invitati ad un incontro di lavoro. L'incontro sarà coordinato da CineGraph (Amburgo), Gradisca Film Studies Spring School, Národní Filmový Archiv (Praga) e Cineteca del Comune di Bologna.

A cura di Leonardo Quaresima (Università degli Studi di Udine), Hans-Michael Bock (CineGraph) e Francesco Pitassio (Università degli Studi di Bologna), in collaborazione con Anna Fiaccarini e Guy Borlée (Cineteca di Bologna).

Mercoledì 7 luglio dalle 9,30 alle 13 al Cinema Lumière 2, verranno proiettate le versioni tedesca, inglese e francese del film DER KONGRESS TANZT, con una presentazione a cura di Horst Claus (Brighton University)

Incontro con Peter Weir / Meeting with Peter Weir

A cura di Andrea Morini e Luisa Ceretto. In collaborazione con Taormina Film Festival, Museo Nazionale del Cinema di Torino e Comune di Prato – Assessorato alla Cultura – Scuola di Cinema Anna Magnani.

Catalogo a cura di Andrea Meneghelli

con la collaborazione di Guy Borlée, Elena Tammaccaro, Maria Bernuzzi, Anna Lisa Balboni, Markku Salmi, Alessandro Mazzanti, Maud Simon, Silvia Spadotto, Julia Pohle, Davide Pozzi

Testi di: Peter von Bagh, Tiago Baptista, João Bénard da Costa, Janet Bergstrom, Giuseppe Bertolucci, Luciano Berriatúa, Neil Brand, Geoff Brown, Kevin Brownlow, Jean-Marie Buchet, Ed Buscombe, Cecilia Cenciarelli, Gabrielle Claes, Horst Claus, Grover Crisp, Marco Dalpane, Chelu Deiana, Bryony Dixon, Sergio Fant, Gian Luca Farinelli, Wolfgang Fuhrmann, Nico de Klerk, Mariann Lewinsky, Federico Magni, Cecilia Mangini, Vittorio Martinelli, Andrea Meneghelli, Béatrice de Pastre, Joana Pimentel, Franco Prono, Pauline de Raymond, Lisbeth Richter Larsen, Fausto Rizzi, Jonathan Rosenbaum, Tatti Sanguineti, Frank Scheide, Mario Sesti, Paolo Simoni, Patrick Stanbury, Elena Tammaccaro, Casper Tybjerg, Simone Venturini, Jean-Pierre Verscheure, Jon Wengström

Ringraziamenti: Bernard Bastide, Agnès Bertola, Margherita Cecchini, Jean A. Gili, Natalia Noussinova, Paola Cristalli, Valeria Dalle Donne, Alessia Navantini, Hans-Michael Boch, Sergio Fant, Francis Lacassin, Federica Lama, André Chevaillier, Monica Vaccari, Paolo Pasqualini, lo staff della Biblioteca della Cineteca di Bologna

Traduzioni e revisione testi: Robin Ambrosi, Claudia Giordani, Alex Marlow-Mann, Cristiana Querzè, Enrico Roveri, David James Sheen, Catherine Surowiec

Ospitalità e Segreteria: Lucia Principe e Silvia Fessia in collaborazione con Kaisa Kukkola, Emanuela Tronelli e Julia Pohle

Coordinamento pellicole e traduzioni: Maud Simon e Alessandro Mazzanti

Ufficio Stampa: Patrizia Minghetti in collaborazione con Chiara Francisconi e Cristian Testa (stagista Almaweb)

Sito web: Alessandro Cavazza

Cura editoriale: Paola Cristalli e Valeria Dalle Donne

Consulente musicale: Marco Dalpane

Grafica: Studio Kuni

Amministrazione: Gianni Biagi e Anna Rita Miserendino (Micl), Daniele Cappelli e Giuseppina Zucchini (Cineteca)

Relazioni esterne: Anna Pina Lاراia

Coordinamento organizzativo generale: Nicoletta Elmi

Supervisione tecnica: Andrea Tinuper e Genesio Baiocchino

Operatori: Stefano Lodoli, Carlo Citro, Irene Zangheri, Alessio Bonvini, Pietro Plati, Stefano Bogнар, Matteo Ferrantini, Marco Morigi

Revisione copie: Claudia Giordani, Boris Mangialardi, Alfredo Cau, Luca Mui

Personale di sala: Vania Stefanucci, Tina Turco, Marco Coppi, Ignazio di Giorgi, Claudia Giordani

Traduzioni simultanee: Maura Vecchietti, Maria Pia Falcone, Paola Paolini, Kariane Fiorini

Sottotitoli elettronici: SUB-TI Limited London (Cristiana Querzè, Federico Spoletti)

Service Audio in Piazza Maggiore: Coop 56 (Loris Lideo)

Service Video e traduzioni simultanee: Video Rent (Mauro Tattini)

Accoglienza: Anna Loredana Pallozzi, Massimo Torresani, Laura Carli, Maria Chiara Bruni, Lorenza Di Francesco

Stagisti Dams: Elena Ezechielli, Maria Peluso, Tiziano Tarantini, Natasa Regiani, Valentina Vanini

Stagista Corso di Laurea in Scienze della Comunicazione: Emanuela Tronelli

Stagista UCLA: Claire Lavignano

Desideriamo esprimere il nostro più caloroso ringraziamento ai sostenitori de Il Cinema Ritrovato:

We would like to extend our warmest thanks to Il Cinema Ritrovato supporters:

Antti Alanen (Finnish Film Archive), David John Berry (National Screen and Sound Archive of Wales), Timothy Brock, Kevin Brownlow (Photoplay Productions), Jean-Marie Buchet (Cinémathèque Royale de Belgique), Oksana Bulgakova (Stanford University), Elaine Burrows (National Film & Television Archive), Horst Claus (University of the West of England), Catherine Cormon (Nederlands Filmmuseum), Grover Crisp (Sony Pictures Entertainment), Joao Socrates De Oliveira (Prestech Film Laboratories), Karel Dibbets (University of Amsterdam), Angelo Salvatore Draicchio (Ripley's Film), Hervé Dumont (Cinémathèque Suisse), Sergio Frosali, Marco Maria Gazzano (Università degli Studi di Urbino), Claudia Gianetto (Museo Nazionale del Cinema), Ronald Grant (The Cinema Museum), Tom Gunning (University of Chicago), Tom Heitman (Cineric Inc.), Komatsu Hiroshi (Waseda University), Alexander Horwath (Österreichisches Filmmuseum), Frank Kessler (Universiteit Utrecht), Reto Kromer, Clyde Jeavons (London Film Festival - BFI), Andrew Lampert (Anthology Film Archives), Dirk Lauwaert (Sint Lukas Kunsthogeschool), Sabine Lenk (Filmmuseum

Düsseldorf), Patrick Loughney (Library of Congress), Adrienne Mancia (Brooklyn Academy of Music), Anca Mitran (Arhiva Nationala De Filme), Hooman Mehran (Chaplin Review), Philippe-Alain Michaud (Musée du Louvre), Laura Minici Zotti (Museo del Pre-Cinema), Morando Morandini (Film TV), Giuliana Muscio (Università di Padova), Richard Peña (New York Film Festival), Rémy Pithon (Université de Lausanne), Jacques Poitrat (Arte France), Pietro Pruzzo (Film D.O.C.), James Quandt (Cinémathèque Ontario), Sergio Raffaelli (Università di Roma Tor Vergata), Paul Read (Paul Read Associates), Frank Scheide (University of Arkansas), Heide Schlüppmann (Johann Wolfgang Goethe Universität), Ken Wlaschin (American Film Institute).

Ringraziamo anche chi si è impegnato a sostenerci:

Mikael Åström (Film Teknik Ab.), Natacha Aubert, Bernard Bastide (AFRHC), Kjell Billing (Norwegian Film Institute), Wendy Blackstone (Sound for Images), Mikael Braae (Danish Film Institute), Edward Buscombe, Raffaele De Berti (Università degli Studi di Milano), Maurizio Del Ministro (Università di Genova), Cristina D'Ossualdo (Ripley's Film), Johan Ericsson (Svenska Filminstitut-Cinemathek), Anne Fleming (British Universities Film and Video Council), Tullio Galluzzi, Piere Guinle, Vera Gyurey (Hungarian National Film Archive), Bent Kvalvik (Sound and Image Archive), Lisbeth Larsen (Danish Film Institute), Mila Lazić (I Mille Occhi), Jan and Richard Lidington (Bristol Silents), Barbro Lidell (Swedish Film Institute-Cinemathek), Massimo Locatelli (Biancoenero), Piero Paolo Matteini (Sogni Magici), Mario Monicelli, Nerys and Patrick Moules (Novascope Archives), John Oliver (British Film Institute), Vladimir Opela (Narodni Filmovny Archiv), Sergio Papini, Margaret Parsons (National Gallery of Art), Julie Ellen Pearce (British Film Institute), Chandra Perera (Cineira Worldwide Createch PVT Ltd.), Ernesto Perez, Marco Pistola (Università di Salerno), Adrian Pollé (Nederlands Filmmuseum), Michael Punt (Leonardo-University of Wales), Johanna Schiller (The Criterion Collection), Anthony Scott (Film and Photo Ltd.), Björn Seander (Film Teknik Ab.), Josh Siegel (MoMA), Boris Todorovitch (Archives Françaises du Film-CNC), Giorgio Trentin (Cinema Società), Margrit Trohler (Universität Zürich), Nicholas Varley (Leeds Silent Film Festival), Ursula Von Keitz (Universität Zürich), Jorgen Wiman (Svenska Filminstitut-Cinemathek).

Ringraziamo tutti quelli che ci hanno aiutato nel nostro lavoro:

Kate Guyonvarch (Roy Export Company), Gabrielle Claes, Noël Desmet, Jean-Marie Buchet, Paul Verlinde, Clémentine Deblieck (Cinémathèque Royale de Belgique), Rien Hagen, Mark-Paul Meyer, Nico de Klerk, Giovanna Fossatti, Arja Grandia, Marie Korteling, Marleen Labijt, Olivia Buning (Nederlands Filmmuseum), Jean-Charles Tachella, Serge Toubiana, Claudine Kaufmann, Bernard Benoliel, Gaëlle Vidalie, Emilie Cauquy, Pauline de Raymond (Cinémathèque Française), Michelle Aubert, Jean-Louis Cot, Jean Baptiste Garneri (CNC - Archives Françaises du Film), Martine Offroy, Manuela Padoan, Agnès Bertola (Cinémathèque Gaumont), Béatrice de Pastre (Cinémathèque de la Ville de Paris), Serge Bromberg, Eric Lange (Lobster Films), Jean Bastide, Francis Lacassin, Hervé Dumont, Bernard Uhlman, André Chevaillier, André Schäublin (Cinémathèque Suisse), David Pierce, Elaine Burrows, Bryony Dixon, Sue Jones (National Film & Television Archive), Patrick Stanbury (Photoplay Productions), João Bénard da Costa, José Manuel Costa, Margarida Sousa (Cinemateca Portuguesa), Chema Prado, Catherine Gautier (Filmoteca Española), Luciano Berriatúa, Ferran Alberich, Prof. Francesco Alberoni, Avv. Angelo Libertini, Mario Musumeci, Laura Argento (Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale), Mario Ricciardi, Alberto Barbera, Stefano Boni, Claudia Gianetto (Museo Nazionale del Cinema), Gianni Comencini, Luisa Comencini, Matteo Pavesi, Enrico Nosei (Fondazione Cineteca Italiana), Livio Jacob, Elena Beltrami (Cineteca del Friuli), Vittorio Boarini, Alessandra Fontemaggi (Fondazione Fellini), Michele Canosa, Giacomo Manzoli, Francesco Pitassio, Alberto Boschi, Leonardo Gandini, Rinaldo Censi, Michela Giorgi (Università di Bologna), Antonio Costa (Università di Venezia), Leonardo Quaresima (Università di Udine), Roy Menarini (Università di Gorizia), Gian Piero Brunetta (Università di Padova), Vincenzo Bellini, Gualtiero De Marinis, Pupi Avati, Avv. Luciano Sovena, Claudio Siniscalchi (Istituto Luce), Paolo Cherchi Usai, Caroline Yeager (George Eastman House - Motion Picture Department), Robert Gitt, Todd Wiener, Steven Ricci (UCLA Film & Television Archive), Anne Morra, Steven Higgins (Museum of Modern Art), Richard May (Turner Entertainment), Grover Crisp, Michael Friend (Sony Columbia), Kim Tomadjoglou (American Film Institute), Mike Mashon, Zoran Sinobad (Library of Congress), Schawn Belston (20th Century Fox), Barry Allen (Paramount Pictures), Mike Pogorzelsky (Academy Film Archive), Ivan Trujillo Bolio (Filmoteca de la Unam), Nikolay Borodacev, Vladimir Dimitriev, Valeri Bossenko (Gosfilmofond of Russia), Vladimir Opela (Narodni Filmovny Archiv), Vera Gyurey (Magyar Filmintezet), Eva Orbanz, Walther Seidler (Stiftung Deutsche Kinemathek), Karl Griep, Evelyn Hampicke (Bundesarchiv), Heide Schlupmann, Karola Gramann (Johann Wolfgang Goethe-Universität), Friedmann Beyer, Gudrun Weiss, Anke Wilkening (Murnau Stiftung), Claudia Dillmann, Nikola Klein, Manfred Moos (Deutsches Institut für Filmkunde), Nina Goslar (ZDF-Arte), Jon Wengström (Cinemathek-Svenska Filminstitutet), Dan Nissen, Thomas Christensen, Lisbeth Richter Larsen, Claus Kjær (Danske Filmmuseum), Casper Tyberg (University of Copenhagen), Ginetta Agostini (SEAC), Laboratorio Morsiani, Hiroshi Komatsu (Waseda University), Stefania Storti (Comune di Bologna), Jean Gili; Béatrice Valbin, Michel

Rocher (Studio Canal), Melanie Tebb e Mandy Rosencrown (Hollywood Classics), Christian Dimitriu, Sonia Dermience (Fiaf), Christophe Bichon (Light Cone), Gerald Weber (Six Pack), David Robinson (Giornate del cinema muto), Barbara Cuniberti (Studio Kuni), Nicolas Crousse, Fabian van Renterghem, Irène Borlée, Nicoletta Elmi, Federica Lama, Maria Vittoria Garrelli, Enrica Serrani, Monica Vaccari, Gustav Deusch, Stefan Scholz, Nouria, Stefano Cocchi (Terminal Video Italia), Stefania Russo (DEA), Daniele Casagrande, Cristina D'Ossualdo (Ripley Films), Pia Ehrvall (Svenska TV), Anita Beckers e Andrea Wrede (Galerie Anita Beckers), Chris Dercon (Haus der Kunst München), Katell Jaffrès (Galerie Marian Goodman), Andrew Lampert (Anthology Film Archives), Helmut Merker (WDR), Mark Webber, Bernard Eisenschitz, Jean Douchet, Josephine Chaplin, Jean-Pierre Verscheure, Jonathan Rosenbaum, Torkell Saetervadet, e tanti altri...

Un caloroso ringraziamento per la disponibilità e la professionalità allo staff della Cineteca di Bologna, dell'Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, del Settore Cultura del Comune di Bologna e della manifestazione Viva Bologna.

I MUSICISTI - THE MUSICIANS

Remo Anzovino, nato a Pordenone, avvocato e compositore, scrive sin da giovanissimo musiche di scena per il teatro, commenti per filmati pubblicitari e colonne sonore. Collabora con la Cineteca di Bologna, Le Giornate del Cinema Muto di Pordenone, Cinemazero, il Cinema S. Biagio di Cesena e, il Teatro Comunale di Cesenatico. Alcuni dei temi composti per i film sono contenuti nel primo album *Dispari* (Risorgive Records).

Remo Anzovino, lawyer and composer, was born in Pordenone and started writing incidental music for the theatre, background music for advertising films and soundtracks from a very young age. He has collaborated with the Cineteca di Bologna, Pordenone's Le Giornate del Cinema Muto, Cinemazero, Cesena's Cinema S. Biagio and Cesenatico's Teatro Comunale. Some of the film theme songs are contained in the first album *Dispari* (Risorgive Records).

Alain Baents svolge attività di musicista in Belgio. Come pianista e organista accompagna da una quindicina d'anni film muti, in particolare per la Cinémathèque Royale de Belgique.

Alain Baents has been performing for years as a piano and organ soloist in accompaniments for silent movies, mainly at the Cinémathèque Royale de Belgique.

Neil Brand è compositore, autore e musicista ed ha accompagnato film muti per diciassette anni al National Film Theatre di Londra e in numerosi festival internazionali. Si è dedicato inizialmente alla recitazione ed ha composto musiche per più di venticinque documentari per TV, produzioni video del BFI e numerose opere teatrali. www.neilbrand.com

Neil Brand is a composer/writer/musician and has been accompanying silent films for seventeen years at the National Film Theatre in London and at international festivals. Training originally as an actor, he has composed music for over twenty-five Tv documentaries, BFI video releases and much theatre. www.neilbrand.com

Antonio Coppola, nato a Roma, ha studiato pianoforte, composizione e direzione d'orchestra. Dal 1974 si occupa esclusivamente di musica per cinema muto. Ha accompagnato film muti in tutto il mondo, collaborando anche con numerose televisioni. www.antonio coppola.com

Antonio Coppola, born in Rome, has studied piano, orchestra conducting and composition. Since 1974 he has worked exclusively on accompaniment of silent films. He has accompanied silent films all over the world, also working with several broadcasting companies. www.antonio coppola.com

Marco Dalpane ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio di Bologna. Autore di musiche per il teatro e la danza, da anni si dedica all'accompagnamento di film muti come pianista e compositore, collaborando con la Cineteca del Comune di Bologna. È fondatore del gruppo Musica nel Buio che ha partecipato a vari festival in Italia e all'estero.

Marco Dalpane studied piano and composition at the Conservatory of Bologna. He has written musical scores for theatre and dance performances. For many years now he has been collaborating with the Cineteca del Comune di Bologna on accompaniment music for silent movies as a piano soloist and composer. He founded the ensemble Musica nel buio, which has participated in many film festivals in Italy and abroad.

Donald Sosin, compositore per il cinema muto a partire dal 1971, è stato accompagnatore fisso delle proiezioni del MoMA per cinque anni, e per l'American Museum of the Moving Images dal 1989. Originario di New York, lavora con il MoMA, il Lincoln Center, il BAM e AMMI, ma anche con le Giornate del Cinema Muto di Sacile e numerosi altri festival. www.silent-film-music.com

Donald Sosin, silent film composer since 1971, was the resident film accompanist at MoMA for five years, and has been with the American Museum of the Moving Image since 1989. A native New Yorker, he plays at MoMA, Lincoln Center, BAM and AMMI, in Sacile and other festivals. www.silent-film-music.com

Gabriel Thibaudeau, pianista e compositore, grande specialista canadese di musica di accompagnamento per il cinema muto, dal 1988 lavora per la Cinémathèque Québécoise come pianista, esibendosi anche nei più importanti festival sia come solista che come membro di varie orchestre, tra cui *I musici de Montréal*.

Gabriel Thibaudeau, pianist and composer, is a major Canadian specialist in accompaniment music for silent movies; since 1988 he has been working at the Cinémathèque Québécoise, playing also in various festivals as piano soloist or member of different orchestras (among which *I musici de Montréal*).

Juan Gabriel Tharrats è stato tra i primissimi studiosi internazionali a scoprire Il Cinema Ritrovato. Da quest'anno non lo vedremo affrettarsi tra una sala e l'altra con la curiosità mai esaurita del vero cinéphile, ma i suoi studi, le sue scoperte, la sua cortesia intelligente continueranno ad accompagnare tutte le edizioni della nostra manifestazione.

Juan Gabriel Tharrats was amongst the first international scholars to discover Il Cinema Ritrovato. As of this year we won't be seeing him hurrying between screenings, with the inexhaustible curiosity of the true cinéphile, but his studies, his discoveries, his intelligent consideration will continue to accompany all future editions of our event.

8	■	Presentazione / <i>Introduction</i>
11	■	Formati d'autore / <i>Format as Auteur</i> : 70mm, VistaVision, CinemaScope
27	■	Ritrovati & Restaurati / <i>Recovered & Restored</i>
47	■	Jean Durand, pioniere e maestro comico / <i>Jean Durand, Pioneer and Auteur of Absurd Extremes</i>
49	■	Eventi speciali / <i>Special Events</i>
51	■	Cooper-Schoedsack and Friends: I film sonori / <i>The Sound Films</i>
57	■	Progetto Chaplin / <i>The Chaplin Project</i>
65	■	Cento anni fa: i film del 1904 / <i>One Hundred Years Ago: The Films of 1904</i>
73	■	Immagini dalle antiche capitali coloniali / <i>Dark Treasures from Former Colonial Capitals</i>
83	■	Valdemar Psilander, star del primo cinema danese / <i>Valdemar Psilander, Icon of Danish Silent Cinema</i>
89	■	Henri Fescourt, autore di serial / <i>Henri Fescourt, Master of Serial</i>
93	■	Dossier: Dreyer, De Mille, Renoir, Hitchcock, Bergman
103	■	La fragile felicità: Musical tedeschi degli anni '30 / <i>The Fragility of Happiness: German Musicals of the 1930s</i>
111	■	Alida Valli, ritratto di una diva da giovane / <i>Alida Valli, Portrait of a Young Diva</i>
117	■	Omaggio a Humphrey Jennings / <i>Homage to Humphrey Jennings</i>
125	■	Cinema2: directorS' cutS
135	■	La Lanterna Magica al Cinema Ritrovato / <i>Magic Lantern at Il Cinema Ritrovato</i>
136	■	Come avvicinare il giovane pubblico ai film del patrimonio / <i>How to Attract Young People to Heritage Films</i>
138	■	MLVs – Multiple and Multiple-language Versions
140	■	2 ^a Mostra mercato dell'editoria cinematografica: libri, DVD, VHS, antiquariato / <i>2nd Film Publishing Fair: Books, DVDs, Videos, Vintage</i>
141	■	Indice dei titoli / <i>Film Title Index</i>

GLI INDIMENTICABILI GIORNI DI LUGLIO

Per motivi contingenti, i nostri otto giorni di celebrazione dell'eternità quest'anno non si svolgono, come di consueto, a cavallo tra giugno e luglio, ma interamente nel mese di luglio. E per la seconda volta, il luogo delle nostre scoperte si pone su un triangolo che comprende i due cinema Lumière, dei quali credo ci siamo tutti innamorati l'anno scorso, e il Cinema Arlecchino, una "vecchia sala" bellissima, permeata dell'atmosfera dei tempi in cui il cinema cercava di vincere la battaglia contro le minacce della televisione, espandendosi su schermi grandiosi, *larger than life*.

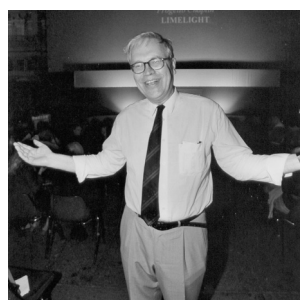
Come sempre, l'essenza del nostro festival percorre le strade del poetico, del bizzarro e dell'incredibile, nel muto come nel sonoro. Ma dove possiamo individuare un filo conduttore? Occorre innanzitutto confrontarsi con un problema psicologico che molti di noi avvertono (e sto parlando anche di me, in quanto fondamentalmente mi sento ancora un tipico affezionato del festival). Qualche anno fa, quando ero un membro anonimo e felice della platea di Bologna, mi opponevo fieramente quando qualcosa, fosse anche un convegno, veniva a interrompere la coesione della comunità raccolta nell'unica sala allora in uso, il vecchio Lumière prima e il Fulgor poi. Oggi, dopo aver vinto una misteriosa lotteria che mi ha permesso di diventare direttore del festival, mi sono "corrotto" come altri, ho affrontato il grande dilemma delle tre sale parallele e ho finito per accettarle. Ma cominciamo a vedere più in dettaglio cosa passa su questi schermi.

Il Lumière 1, con una programmazione dedicata principalmente ai film muti, è la sala che in misura maggiore conserva l'atmosfera del festival di dieci anni fa, quando per la prima volta scoprii il Cinema Ritrovato e il posto più bello sulla faccia della terra. Qui possiamo entrare nel mondo incantato di Henri Fescourt, con rarità del calibro di *La Maison du Maltais* e *Mandrin*, e il suo impareggiabile classico, *Les Misérables*; *Mandrin* rappresenta un nuovo appuntamento nella nostra tradizione dei serial mattutini, che ci ha fatto conoscere negli anni passati i memorabili *La Maison du mystère* di Volkoff e *Les Aventures de Robert Macaire* di Epstein.

Ancora al Lumière 1: una ricca selezione di film che ci fa ripercorrere la carriera del danese Valdemar Psilander, una delle figure che incarnano la quintessenza della star negli anni del muto; la seconda parte dell'omaggio a Jean Durand, genio del cinema comico, arricchita dalla pubblicazione della monografia di Francis Lacassin; o l'intrecciarsi minaccioso e ambiguo che i film intrattengono con la storia, le verità e le bugie, la realtà e l'illusione, come ben evidenzia la nostra sezione di pellicole coloniali provenienti da sette diversi paesi, coordinata da Nico de Klerk del Nederlands Filmmuseum. E più lontano nel tempo, cent'anni fa, l'anno 1904, con cinque ore di film selezionati e raccontati da Mariann Lewinsky-Farinelli. In breve, un'intera settimana di cinema muto: "It's life itself!", è la vita stessa!, come direbbe Edgar Allan Poe con un sospiro.

Il Lumière 2 è perlopiù dedicato al primo decennio del cinema sonoro. Qui troviamo un altro omaggio a una grande stella, Alida Valli, in collaborazione con Ripley's Film e Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale. Se sono universalmente

THE UNFORGETTABLE DAYS OF JULY



Due to practical constraints, this year's eight-day celebration of the eternal takes place in July, rather than June-July as usual. For the second year running it will be held in three venues: the two Lumière cinemas, which I'm sure everybody fell in love with last year, and the Cinema Arlecchino, a big, beautiful old cinema, which recalls the era when films grew to larger than life proportions in an effort to

wrest audiences away from the competition of television.

As ever our subjects range from the strange and the poetic to the incredible, from both silent and sound eras... but how to find a path through all these films? The fact that screenings will run simultaneously in three separate venues certainly represents a bit of a psychological stumbling block for many of us, myself included, for I remain at heart a typical patron of the festival. Some years back when I was a happy, anonymous member of the Bologna audience I violently resisted any event (even a symposium) that threatened the communal spirit surrounding the use of a single venue – first the old Lumière, later the Fulgor. Now that chance has elevated me to the position of festival director I have become resigned to, and indeed embraced, the need for three separate cinemas. Let's pause a moment to see what they have to offer.

Lumière 1 come close to the festival as it was ten years ago, when I first visited Bologna and discovered it to be the best place on earth. Its programme is mainly dedicated to silent cinema. There will be an introduction to some of the greatest serials as we enter the magic world of Henri Fescourt, whose *Mandrin* will follow in the footsteps of Epstein's *Les Aventures de Robert Macaire* and Volkoff's *La Maison du mystère* as this year's early morning attraction. We also have such rare treats as *La Maison du Maltais* and the incomparable classic *Les Misérables*.

There will also be screenings dedicated to the Danish Valdemar Psilander, one of the quintessential silent stars. The conclusion of our retrospective of Jean Durand comedies begun last year will be complemented by the publication of a new monograph by Francis Lacassin. Nico de Klerk of the Nederlands Filmmuseum has curated a section on colonialist cinema from seven different countries: these films are disturbingly ambiguous in the way they blur the boundaries between truth and lies, reality and illusion, yet they speak volumes about film's complex relationship to history. The year 1904 will be our earliest date - a rich comprehensive view which features a full five hours of material, dramatized and compiled by Mariann Lewinsky-Farinelli. Lumière 1 offers us a whole week of silent cinema – *It's life itself!*, as Edgar Allan Poe would say.

Lumière 2 is mainly dedicated to the first decade of talking pictures. There is another retrospective (in collaboration with

noti i ruoli di Alida Valli in *The Third Man*, *Senso* e *Il grido*, resta poco conosciuta la prima parte della sua carriera, dove ha lavorato con Mattoli, Matarazzo, Soldati... È una vera rivelazione, soprattutto per chi, come me, non è italiano.

Muoviamo poi un passo in un'altra direzione, ben sapendo che è proprio dai contrasti che si rivelano meglio i meccanismi del cinema. Proponiamo un esempio magistrale di poesia documentaria d'autore, con una serie di film diretti da colui che è considerato non solo il più grande documentarista in tempo di guerra, ma anche uno dei più grandi poeti del cinema britannico: Humphrey Jennings, in una retrospettiva curata da Geoff Brown.

Ma il Lumière 2 ha in serbo un'altra sorpresa. A partire da questa edizione, riserveremo al musical un ruolo di primo piano. Iniziamo proprio dagli esordi, dalla straordinaria stagione in cui il musical tedesco metteva in ombra persino la rivale hollywoodiana. È l'occasione per ammirare film bellissimi, e raramente mostrati, di Ludwig Berger, Reinhold Schünzel, Erik Charell, Joe May... A questo proposito, citiamo ora uno dei principali eventi in Piazza Maggiore: la proiezione di *Fräulein Else* di Paul Czinner, un capolavoro del muto che ha percorso molte idee dei grandi musical a venire, con la straordinaria Elisabeth Bergner e una nuova partitura di Marco Dalpane.

Il nostro consueto appuntamento con Cinema², la sezione curata da Pauline de Raymond, Sergio Fant e Paolo Simoni dedicata al found footage, ai film costruiti con materiale di repertorio, presenta tra le altre cose due documentari di Luciano Berriatúa che ripercorrono la genesi di *Der letzte Mann* e *Tartüff* di F.W. Murnau, oltre che un film nient'affatto convenzionale di Dusan Makavejev, *Innocence Unprotected*, presentato dal suo carismatico regista.

Il Lumière 1 e il Lumière 2 ospitano anche una nuova edizione dei "dossier", formula che ha preso avvio lo scorso anno. Ogni dossier contiene due ore intense di rarità e versioni alternative presentate da uno specialista di primo piano... I protagonisti di quest'anno sono Alfred Hitchcock, Carl Th. Dreyer, Jean Renoir, Cecil B. De Mille e Ingmar Bergman.

Con piacere, poi, proseguiamo un percorso iniziato lo scorso ottobre alle Giornate del Cinema Muto di Sacile, dove abbiamo potuto vedere un bellissimo programma sui film muti di Merian C. Cooper ed Ernest B. Schoedsack. A Bologna presentiamo i loro film sonori, inclusi i classici dell'avventura esotica (il più famoso di tutti, *King Kong*, e il suo corrispettivo sadiano *The Most Dangerous Game*), e le tappe fondamentali della collaborazione tra Cooper e John Ford, con uno dei più grandi film a colori di sempre (il famoso restauro di *She Wore a Yellow Ribbon*) e il momento culminante della loro carriera, del cinema americano, e del cinema di tutti i tempi: *The Searchers*.

Il grande progetto di Bologna, il restauro di tutti i film di Chaplin e la loro riproposta in condizioni ottimali, raggiunge quest'anno una nuova tappa con un evento di grande importanza: *City Lights*, il sublime traguardo poetico di Chaplin, in cui è racchiusa la verità tragicomica della vita, ma anche uno dei suoi film meno compresi, per la complessità con cui descrive le relazioni umane. Continua inoltre il progetto di restauro dell'intera serie Keystone, curato dalla Cineteca del Comune di Bologna, dal British Film Institute (National Film and Television Archive) e Lobster Films.

Ripley's Film and Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale) of one of cinema's great stars, Alida Valli, renowned for her roles in *The Third Man*, *Senso* and *Il grido*. Too little is known about the early years of her career when she starred in films by Mattoli, Matarazzo, Soldati and others and this retrospective is a true revelation, particularly for non-Italians like myself.

Since the workings of the cinema are best revealed by contrasts, we next take a step in a different direction to look at a key example of "auteur" or "poetic" documentary in the form of retrospective of Humphrey Jennings, British cinema's greatest poet and one of the greatest wartime documentary filmmakers, curated by Geoff Brown.

Another surprise from Lumière 2 is the first of what will become a regular feature looking at the musical. We will start from the beginning, with a season devoted to that brief moment when the German musical outshone even its Hollywood counterpart, featuring wonderful, seldom-seen films by Ludwig Berger, Reinhold Schünzel, Erik Charell, Joe May... Directly related to this strand, but predating it by several years, is the Piazza Maggiore screening of Paul Czinner's silent masterpiece *Fräulein Else* starring Elisabeth Bergner and featuring a new score by Marco Dalpane.

Our regular section Cinema² dedicated to found footage films and montage documentaries (curated by Pauline de Raymond, Sergio Fant and Paolo Simoni) features Luciano Berriatúa's two film-essays dedicated to F.W. Murnau's *Der letzte Mann* and *Tartüff* and an utterly unconventional film by Dusan Makavejev, *Innocence Unprotected*, which will be introduced by its charismatic director.

Both Lumière cinemas will be host to another edition of the "dossier" strand begun last year. Every screening will comprise two intensive hours of rare footage and alternate versions presented by a leading specialist. This year the strand will include works by Alfred Hitchcock, Carl Th. Dreyer, Jean Renoir, Cecil B. De Mille and Ingmar Bergman.

Following on from last October's Le Giornate del Cinema Muto in Sacile retrospective of silent films by Merian C. Cooper and Ernest B. Schoedsack, Il Cinema Ritrovato will present the filmmakers' work from the sound era. This will include classic exotic entertainment such as the celebrated *King Kong*, its Sadean counterpart *The Most Dangerous Game* and highlights of Cooper's long association with John Ford, including the famous restoration of one of the greatest colour films ever made, *She Wore a Yellow Ribbon* and the crowning glory of their career, of American cinema and, indeed, of film itself, *The Searchers*.

Bologna's crucial and ongoing project to restore all of Chaplin's films and screen them under the optimum conditions continues this year with a major event: *City Lights*. Chaplin's greatest poetic achievement, which captures the bittersweet truth of life itself, *City Lights* is also one of his least well known films, possibly because it is one of his most complex depictions of human relations. In addition, we will continue our screenings of the "complete" Keystone series, restored by the Cineteca del Comune di Bologna, the British Film Institute (National Film and Television Archive) and Lobster Films.

The Arlecchino cinema will be the showcase for newer films. A representative programme is again dedicated to widescreen – this

Il cinema Arlecchino ospita i film più recenti. Presentiamo in questa sala un variegato programma di opere che sfruttano i formati *widescreen*, concentrandoci su tre brevi momenti di lotta contro il predominio televisivo. Il CinemaScope ebbe vita breve solo se consideriamo i suoi esordi miracolosi, quelli contrassegnati dal formato 1:2,55, che durò tre anni appena. Anche se molte copie originali sono scomparse o manifestano preoccupanti segni di degrado del colore, una serie di capolavori risalenti a quel periodo riesce ancora a trasmettere l'ispirazione originaria, che possiamo rivivere grazie ai film di Nicholas Ray, Allan Dwan, Vincente Minnelli, Samuel Fuller, Douglas Sirk, Richard Quine...

Anche la vita del VistaVision fu breve (solo sette anni) ma intensa. Ancora una volta dava corpo a un sogno: immagini più nitide per meglio vedere oggetti, persone e le loro relazioni sullo schermo. Se il VistaVision ha permesso l'esistenza di *The Searchers* e di *Vertigo*, per forza non può essere di scarso rilievo... Una testimonianza di come alcuni cineasti segnarono la storia di questo formato, in una terra di confine dove la tecnica diventa estetica, ci viene fornita dai film che mostriamo, diretti tra gli altri da Hitchcock (che amava il VistaVision), Tashlin, Ford...

Ultima e più grande sorpresa: il 70mm, il tocco finale del festival, con due tra i suoi esiti più alti, proiettati in Piazza Maggiore: *2001: A Space Odyssey* di Stanley Kubrick (il miglior film di viaggio, dove l'assurdo è esaltato dal grande formato), e *Playtime* di Jacques Tati (dove il 70mm aiuta a risolvere il mistero dell'uomo).

Strane combinazioni... ma anche in questo caso il punto centrale è: "Ritrovare & Restaurare". Se abbiamo dato nel programma ampio spazio al cinema degli anni '50, è a causa del feroce problema legato alla conservazione del patrimonio filmico. Sempre più spesso, come abbiamo potuto renderci conto l'anno scorso col CinemaScope, i film più recenti rischiano di diventare invisibili quanto i film muti.

Per tutta la durata del festival è aperta una mostra mercato dell'editoria cinematografica (libri, DVD, VHS e antiquariato), che ci ricorda quanto sia indispensabile sostenere l'eredità del cinema. In aggiunta, inauguriamo quest'anno un nuovo appuntamento, un premio che il Cinema Ritrovato assegna alle migliori edizioni DVD, consegnato nella serata del giovedì da Mario Monicelli.

Il nostro orizzonte copre un secolo intero di cinema. Forse il 70mm può sembrare ad alcuni di noi "troppo recente", ma in quali altre occasioni possiamo vedere questi film così come sono stati concepiti originariamente? Mi ripeto: molti film "recenti" corrono un pericolo più grave di quello del cinema muto, che a partire dal congresso FIAF di Brighton è stato oggetto di grandi attenzioni, con risultati incoraggianti. Se c'è un filo che unisce i film che presentiamo è questo: sono tutti nobili esempi dell'arte del cinema. Che sia un frammento di un serial oscuro di Fescourt, uno dei più famosi (e ancora segreti) film della storia come *City Lights*, un documentario intenso e toccante come *Listen to Britain*, lo sfolgorante CinemaScope in bianco e nero che Fuller ha padroneggiato in *Forty Guns*, o la ricchezza straordinaria di osservazioni umane messa in scena da *Playtime*, tutto questo, democraticamente, c'è.

Peter von Bagh

year to three short-lived periods associated with new technologies launched by the industry to combat the dominance of television. CinemaScope was only short-lived in the sense that its miraculous early period – in which it offered a 1:2.55 aspect ratio – lasted a mere three years. Although many prints from this era have suffered colour fading or have disappeared entirely, there are still many surviving masterpieces that testify to the wonders of the format. We will screen films by Nicholas Ray, Allan Dwan, Vincente Minnelli, Samuel Fuller, Douglas Sirk and Richard Quine...

VistaVision's life span was short and its demise definitive. Yet to see how it offers a sharper image and so clearly brings out the relationships between people and objects on screen is like a dream come true. A system that gave us both *The Searchers* and *Vertigo* can't be all bad... Even more important is to witness the work of those filmmakers who knew how to make the technology work – in these films the technology itself gave birth to new aesthetic ideas. And we will have ample evidence of this with films by Hitchcock (who loved VistaVision), Tashlin and Ford, many of them in original prints.

Last and not least (in fact, largest) is 70mm and the high point of the festival will be the screening of two of its greatest achievements in the Piazza Maggiore. *2001: A Space Odyssey* is the finest travelogue – that absurd form favoured by large formats – of all time. And finally in *Playtime* Jacques Tati and 70mm solve the mystery of humanity.

A strange brew... Nevertheless the central conceit remains, as ever, the "Recovered & Restored". The reason why we have once again chosen to screen so many films from the 1950s is sadly related to the grim realities of film preservation. Even comparatively recent films are disappearing or becoming as hard to see as many silent films, as demonstrated in last year's CinemaScope section. A fair dedicated to film publishing (books, DVDs, videos and vintage) will be open every day to remind us of our obligation to support efforts that promote cinema heritage. And we will also inaugurate a new tradition of awarding prizes to the best DVD releases, the results being announced by Mario Monicelli on Thursday evening.

The festival covers a whole century. To some of us 70mm might seem "too new" to be included, but where else could we see these films as they were intended to be seen? I repeat: more recent films are in even greater danger than those of the silent era, which have received a great deal of attention since the FIAF congress in Brighton, with encouraging results. There is a common denominator to the films screened here: they are all noble examples of the art of cinema. Whether it's a fragment from an obscure Fescourt serial, one of the most famous (and secret) films in history like *City Lights*, a rich and profoundly moving documentary like *Listen to Britain*, a dazzling black and white CinemaScope film like Fuller's *Forty Guns*, or a film rich in human observation like *Playtime*, it's all – democratically – there.

Peter von Bagh

FORMATI D'AUTORE: 70mm, VISTAVISION, CINEMASCOPE
FORMAT AS AUTEUR: 70mm, VISTAVISION, CINEMASCOPE





Dopo aver esplorato nelle scorse edizioni il 3-D e il CinemaScope, quest'anno procediamo alla riscoperta di altri due momenti, brevi ma felici, della storia del cinema: quelli che hanno visto l'avvento del VistaVision e del 70mm. In particolare, la gloria e la *grandeur* di quest'ultimo potrà essere assaporata appieno nella cornice di Piazza Maggiore, in due delle otto serate del festival. Se parliamo di "brevi momenti" è perché intendiamo sottolineare una caratteristica

che appare per molti versi indissolubilmente legata alle vicende del cinema. La gloria del 3-D durò solo pochi anni, fino a quando fu affossata dal fallimento commerciale. E l'incredibile originalità del CinemaScope (quello degli esordi, con un rapporto 2,55:1 e con suono stereofonico) non superò il terzo anno di vita.

Il VistaVision, la risposta Paramount al CinemaScope della Fox e ad altri procedimenti anamorfici, dal canto suo durò soltanto sette anni. Anche il 70mm, nato dopo i tre schermi combinati del Cinerama e dopo il Todd-OA (un formato che si lasciava alle spalle il gusto paesaggistico e il sensazionalismo del Cinerama per dar modo ai registi di raccontare nuovamente una "storia in termini cinematografici"), ebbe una vita relativamente breve. Il suo fascino speciale è legato a titoli come *Lawrence of Arabia*, *The Sound of Music* e *2001: A Space Odyssey*, pur se questi film generalmente sono conosciuti in formati che non raggiungono affatto la potenza dell'originale. Da tempo infatti il vero 70mm è stato sostituito da surrogati "gonfiati", e ironicamente, come ha scritto John Belton, "l'affermarsi del 70mm come spettacolo cinematografico va di pari passo con la sua scomparsa nell'ambito della produzione". In tutti i film realizzati in VistaVision furono meno di 100, e in gran parte si tratta di robaccia, tanto che non possiamo dare torto a Barney Balaban, direttore della Paramount, che lo definì: "il Tiffany dei sistemi di proiezione". Il nostro breve programma intende comunque gettare maggiore luce su questo formato dalle caratteristiche uniche, che ispirò grandissimi registi (Hitchcock, Ford, De Mille, Tashlin...) e direttori della fotografia (William Daniels, Robert Burks, Winton C. Hoch...). E non è per semplice coincidenza, se due delle pietre miliari della cultura occidentale, *The Searchers* e *Vertigo*, sono pellicole VistaVision...

I due film in 70mm che presentiamo al festival sono espressione del formato nella sue massime possibilità creative. *2001: A Space Odyssey* di Kubrick è una rielaborazione nobile del travelogue, del film di viaggio. Il capolavoro di Tati, *Playtime*, (che nella sua forma definitiva si pone ai vertici del miracolo del 70mm), utilizza il formato per interrogare il mondo nella ricchezza delle sue sfaccettature e per saldare inestricabilmente l'osservazione sociale e quella privata.

Aggiungiamo infine che il nostro omaggio alle bellezze del CinemaScope, iniziato l'anno scorso, non poteva essere interrotto. Quest'anno avremo l'occasione di farci catturare dalle immagini di Minnelli, Sirk, Fuller, Tashlin, Ray, Mamoulian, Dwan, Anthony Mann, nei momenti d'oro della loro carriera, e di ammirare il possente intreccio tra l'energia creativa della tecnologia e l'arte della *mise-en-scène*.

Peter von Bagh

12

After the series dedicated to 3-D and CinemaScope we can now look forward to two more moments of fleeting joy: VistaVision and 70mm, the glory and grandeur of the latter to be witnessed in Piazza Maggiore two out of our eight evenings. The expression "fleeting joy" is perhaps more poignant than it first appears, as it seems to be part and parcel of cinema history. The heyday of 3-D lasted only a few years and ended in financial crisis. The incredible originality of CinemaScope (its beginnings with 2.55:1 and stereophonic sound) didn't even outlive its third year.

VistaVision, Paramount's answer to Fox's CinemaScope and other anamorphic technology, lasted a mere seven years. And 70mm, born after Cinerama (with its three parallel screens) and Todd-AO (which after the travelogue and thrill-mania of Cinerama gave directors the chance to tell "a story in motion picture terms"), also lived only a relatively short period. Its special aura lingers around films like *Lawrence of Arabia*, *The Sound of Music* and *2001: A Space Odyssey*, even if all of them are generally shown in formats other than the powerful original. That has long since been replaced by ersatz 70mm blowups, which is why numerous films have an artificial 70mm identity, while - in the words of John Belton - "ironically, the rise of 70mm as an exhibition medium remains coupled with its demise as a production medium".

The whole VistaVision output was less than 100 films, most of them understandably just trash, and hardly enough to justify Paramount chief Barney Balaban's definition of the medium as the "Tiffany of the projection methods". Our small series should however throw some light on the uniqueness of the system that inspired some of the greatest directors (from Hitchcock, Ford, De Mille and Tashlin onwards) and cinematographers (William Daniels, Robert Burks, Winton C. Hoch...). The fact that the two quintessential works of western civilisation - *The Searchers* and *Vertigo* - are VistaVision films is no mere coincidence...

Our two examples of 70mm represent three facets of the system at its most creative. Kubrick's *2001: A Space Odyssey* is an ennobled example of the travelogue, whereas Tati's masterpiece *Playtime* (its ultimate form being inevitably the miracle of 70mm) uses the format to interrogate the rich diversity of the world, and create an intimate web of social and private observations.

It goes without saying that our tribute to the wonders of CinemaScope, begun last year, could not be interrupted. This year, therefore, there will be more opportunities to enjoy the golden age of names such as Minnelli, Sirk, Fuller, Tashlin, Ray, Mamoulian, Dwan and Anthony Mann and the powerful junction between the creative energy of technology and the art of *mise-en-scène*.

Peter von Bagh

2001: A SPACE ODYSSEY USA/GB, 1968 Regia: Stanley Kubrick

■ Tit. it.: "2001: Odissea nello spazio"; Scen.: Arthur C. Clarke, Stanley Kubrick, dal racconto "The Sentinel" di Arthur C. Clarke; E: Geoffrey Unsworth; Op.: Kelvin Pike; M.: Ray Lovejoy; Scgf.: Ernest Archer; Prod. designer: Harry Lange, Anthony Masters; Cost.: Hardy Amies; Mu.: Richard Strauss, Johann Strauss Jr., Aram Khachaturjan, György Ligeti; Su.: A.W. Watkins; Effetti speciali: ideati e diretti da Stanley Kubrick; Int.: Keir Dullea (David Bowman), Gary Lockwood (Frank Poole), William Sylvester (Heywood Floyd), Douglas Rain (voce di Hal), Daniel Richter (Moonwatcher, il capo delle scimmie), Leonard Rossiter (Andrei Smyslov), Margaret Tyzack (Elena), Robert Beatty (Halvorsen), Sean Sullivan (Michaels), Frank Miller (il responsabile della missione), Alan Gifford (il padre di Poole), Penny Brahms, Edwina Carroll (hostess), Vivian Kubrick (la figlia di Floyd), Burnell Tucker (il fotografo); Prod.: Stanley Kubrick per MGM ■ 70mm. D.: 148'. Col. Versione inglese con sottotitoli francesi e tedeschi / English version with French and German subtitles ■ Da: Cinémathèque Suisse, con il permesso di Warner Bros.

Opera mitica, nonché annoverata da molti tra i dieci capolavori del grande schermo, *2001: A Space Odyssey* è, sin dalla sua nascita nel 1968, un film emblematico: non soltanto dà una nuova dimensione al cinema di fantascienza, ma riannoda anche i molteplici fili sottesi tra il grande cinema spettacolare e le ricerche sul cinema "puro". Per la scarsità di dialoghi (tuttavia determinanti) e per il modo in cui privilegia i mezzi propri del cinema – suono, luce, movimento e montaggio – *2001* è anche il capostipite e il capolavoro di quella che può essere definita "film-experience", in cui la proiezione del film è assimilabile a un rituale. Attinge in tal senso sia alle ricerche sonore e ottiche dell'ultimo periodo del cinema muto sia alla modernità degli anni '60 (Antonioni, Tati) da cui è nato. Incarna un sogno di cinema assoluto, che mira a un'esperienza non-verbale e universale. È uno dei film più personali e audaci del suo regista e allo stesso tempo un'opera che ci parla in una maniera straordinariamente forte della condizione umana nel cosmo. Insieme a *Playtime* di Jacques Tati – altro affresco "futurista" uscito nello stesso periodo – *2001* rappresenta uno dei rari tentativi che i grandi autori di cinema sono stati in grado di realizzare per sottrarre il grande schermo e il suono stereofonico alla fatalità del grande spettacolo pieno di comparse, e per proporre in cambio un film lento, allusivo e meditativo.

Michel Chion, *Un'Odissea del cinema. Il "2001" di Kubrick*, Torino 2001

2001: A Space Odyssey has been an emblematic film since its birth in 1968. A legendary work, it is included by many in their top ten masterpieces of the big screen. It not only gave science fiction cinema a new dimension, but also renewed the multiple links between great spectacular cinema and "pure" cinema. Due to the scarcity of dialogue (crucial nevertheless) and due to the way it favours cinema's tools (sound, light, movement and editing), *2001* was also the initiator, and masterpiece, of what can be defined as the "film-experience", in which the film's projection is similar to a ritual. It draws both on the sound and optical research of the last period of silent cinema and on the modernity of the sixties (Antonioni, Tati), from which it originates. It embodies the dream of absolute cinema, which aims for a non-verbal and universal experience. It is one of the director's most personal and daring films and, at the same time, a work that speaks to us in an extraordinarily powerful way about the human condition in the cosmos. *2001*, along with Jacques Tati's *Playtime*, another "futuristic" portrayal which came out in the same period, is one of those rare attempts that cinema's great auteurs have been able to realise, to free the big screen and stereophonic sound from the inevitability of the blockbuster full of extras and offer in exchange a slow, suggestive and contemplative film.

Michel Chion, *Un'Odissea del cinema. Il "2001" di Kubrick*, Torino 2001

PLAYTIME Francia/Italia, 1967 Regia: Jacques Tati

■ Tit. it.: "Playtime – Tempo di divertimento"; Scen.: Jacques Tati, Jacques Lagrange; E: Jean Badal, Andréas Winding; M.: Gérard Pollicand; Scgf.: Eugène Roman; Mu.: Francis Lemarque; Int.: Jacques Tati (Hulot), Barbara Dennek (Barbara), Jacqueline Lecomte (amica di Barbara), Georges Montant (Giffard), Reinhart Kolldehoff (direttore tedesco), John Abbey (Mr. Lacs), Valérie Camille (segretaria di Mr. Lacs), Marc Monjou (falso Hulot), Georges Faye (architetto), Gilbert Reeb (cameriere); Prod.: Bernard Maurice per Specta/Jolly ■ 70mm. D.: 155'. Col. Versione francese / French version ■ Da: Films de mon oncle ■ Restaurato da Gulliver Team nel maggio 2002 / Restored by Gulliver Team in May 2002

Oggi *Playtime* occupa un posto a parte nella storia del cinema francese: film mitico e nello stesso tempo quasi invisibile, proiettato troppo raramente. Il costo esorbitante delle stampe 70mm ha limitato la sua distribuzione nelle sale, le copie in 35mm sono in misero stato, le videocassette in commercio tagliano i lati dell'immagine, lasciando fuori campo e fuori gioco alcune scene. Nel luglio 2001 Sophie Tatischeff e Jérôme Deschamps rimisero il restauro di *Playtime* all'ordine del giorno. La scomparsa di Sophie nell'ottobre 2001 non le permise di vedere realizzato un progetto cui teneva moltissimo.

François Ede, Stéphane Goudet, *Playtime*, Paris 2002

Today *Playtime* occupies a rather unique place in the history of French cinema, at once legendary and almost invisible, projected all too rarely. The exorbitant cost of printing a 70mm film has limited its distribution and the 35mm copies are in a miserable state. The videocassettes on the market cut the sides of the images, leaving a number of scenes off screen. In July 2001 Sophie Tatischeff and Jérôme Deschamps put the restoration of *Playtime* back on the agenda. Sadly, Sophie's death in October 2001 prevented her from seeing the completion of a project that was very dear to her.

François Ede, Stéphane Goudet, *Playtime*, Paris 2002

Playtime non assomiglia a nulla che già esista al cinema. Non ci sono altri film inquadrati o mixati così. È un film che viene da un altro pianeta, dove i film si girano in maniera diversa. Forse *Playtime* è l'Europa del 1968 filmata dal primo cineasta marziano, dal "loro" Louis Lumière? Lui vede quello che noi non vediamo più, sente quello che noi non sentiamo più, gira come noi non facciamo. Da una lettera di François Truffaut a Tati, 23.12.1967

Il critico Dave Kehr aveva ragione: "Il film visivamente più inventivo degli anni '60 è anche uno dei più divertenti. Con questa straordinaria commedia sull'uomo e sul mondo moderno, Jacques Tati cercò niente meno che di rielaborare completamente le consuete norme del montaggio e, cosa ancor più sorprendente, ci riuscì. Invece di tagliare all'interno delle scene, Tati crea quadri comici così dettagliati che, come ha giustamente detto Noël Burch, il film non solo deve essere visto diverse volte, ma da diversi punti della sala, se lo si vuole apprezzare appieno. Nel corso dei tre grandi movimenti del film, il timore di M. Hulot (interpretato da Tati) nei confronti delle torri di vetro e dell'ambiente ultramoderno che lo circonda si trasforma fino ad essere trasceso in poesia. Un capolavoro tra i capolavori, e certamente la parola definitiva su Mies van der Rohe". Si potrebbe aggiungere che, con il 70mm, le possibilità di perdersi creativamente all'interno degli ampi quadri di Tati aumentano considerevolmente, raggiungendo una sorta di apogeo nella straordinaria sequenza del ristorante, che costituisce quasi metà del film. E quando un gruppo di musicisti inizia a suonare davanti a questo sistema allo sfascio, cercando di instaurare gradualmente una coesione e una prassi sociale mentre il locale pressoché al completo inizia a crollare, lo sguardo dello spettatore si unisce inevitabilmente alla danza improvvisata dei vari avventori, prendendovi parte. È significativo che Tati abbia scelto di accompagnare la fine del film con una musica di chiusura, rifiutandosi di far chiudere il sipario al termine delle premiere: voleva che gli spettatori trovassero una loro continuazione del film nel mondo esterno.

Jonathan Rosenbaum

Playtime is like nothing else that exists in cinema. There is no other film that is shot or mixed like this. It's a film that comes from another planet, where films are shot differently. Perhaps *Playtime* is the Europe of 1968 filmed by the first Martian filmmaker, by their Louis Lumière! He sees what we don't see, hears what we no longer hear and films in a way we aren't capable of.

From a letter by François Truffaut to Tati, 23.12.1967

Critic Dave Kehr got it right: "The most visually inventive film of the 60s is also one of the funniest. For this remarkable comedy about man and his modern world, Jacques Tati attempted nothing less than a complete reworking of the conventional notions of montage and, amazingly, he succeeded. Instead of cutting within scenes, Tati creates comic tableaux of such detail that, as Noël Burch has said, the film has to be seen not only several times, but from several different points in the theater to be appreciated fully. Within the film's three large movements, Tati's M. Hulot goes from fear of his ultramodern, glass-towered environment to a poetic transcendence of it. A masterpiece among masterpieces, and certainly the last word on Mies van der Rohe". One might add that in 70mm, the possibilities of becoming creatively lost in Tati's vast frames are considerably expanded, reaching a kind of apogee in the extraordinary restaurant sequence, which comprises almost half of the film. And once a group of musicians begins to perform at this disintegrating establishment, helping to bring about a gradual social cohesion and praxis as the barely completed restaurant begins to collapse, the viewer's gaze inevitably moves in a kind of improvised dance along with the various customers, joining in the communal activity. Significantly, Tati chose to accompany the end of the film with exit music, refusing to close the curtains at the first showings, because he wanted spectators to find the film being continued in the world outside the auditorium.

Jonathan Rosenbaum

ARTISTS AND MODELS USA, 1955 Regia: Frank Tashlin

■ Tit. it.: "Artisti e modelle"; Scen.: Frank Tashlin, Hal Kanter, Herbert Baker, da una commedia di Michael Davidson e Norman Lessing; E.: Daniel L. Fapp; M.: Warren Low; Scgf.: Hal Pereira, Tambi Larsen; Cost.: Edith Head; Trucco: Wally Westmore; Mu.: Jack Brooks, Harry Warren; Arrangamenti: Walter Scharf; Coreografie: Charles O'Curran; Su.: Hugo Grenzbach, Gene Garvin; Effetti speciali: John P. Fulton; Ass.R.: Charles C. Coleman, Jr.; Int.: Dean Martin (Rick Todd), Jerry Lewis (Eugene Fullstack), Shirley MacLaine (Bessie Sparrowbush), Dorothy Malone (Abigail Parker), Eddie Mayehoff (Mr. Murdock), Eva Gabor (Sonia), Anita Ekberg (Anita), George "Foghorn" Winslow (Richard Stilton), Jack Elam (Ivan), Herbert Rudley (capo dei servizi segreti Samuels), Richard Shannon (agente dei servizi segreti Rogers), Richard Webb (agente dei servizi segreti Peters), Alan Lee (Otto), Otto Waldis (Kurt); Prod.: Hal B. Wallis per Paramount ■ 35mm. D.: 109'. Col. Versione inglese con sottotitoli in francese e tedesco / English version with French and German subtitles ■ Da: Cinémathèque Suisse, con il permesso di UIP

Il VistaVision è stato, nelle mani di Tashlin, uno strumento chirurgico al servizio della sua mitologia degli standard di vita. Dietro la follia degli elementi disconnessi e dietro l'attitudine iperrealista, egli ha saputo delineare al meglio la condizione comicamente repressa degli esseri umani ridotti a automi del consumismo. Si percepiva un senso di terrore, il peso degli ingranaggi della comunicazione di massa trattati senza la freddezza distaccata che ad esempio contrassegnava *A Face in the Crowd* di Kazan. Il pezzo forte di questo universo al tempo stesso tenero e devastante è *Artists and Models*, il primo film in VistaVision di Tashlin, con Jerry Lewis, il *maître fou* della civiltà moderna, capace di produrre gag assurde a tutto spiano, trame violente, e figure oniriche come Vincent, "metà uomo, metà ragazzo, metà uccello".

Peter von Bagh in "Cinegrafie", 17, 2004

In Tashlin's hands VistaVision was like a surgical instrument at the service of his dissection of contemporary living standards. Behind the hyperrealism and the crazily disparate elements, he successfully portrayed the comically repressed state in which human beings reduced to consumer automations are forced to live. There was a sense of terror at the machinery of mass communication, viewed directly, without the critical distance that characterized, say, Kazan's *A Face in the Crowd*. The centerpiece of this tender yet devastating universe is *Artists and Models*, Tashlin's first VistaVision film, starring the *maître fou* of modern civilisation, Jerry Lewis, who was capable of producing absurd gags non-stop, violent plots and dream-like figures such as Vincent, the "half man, half boy, half bird".

Peter von Bagh in "Cinegrafie", 17, 2004

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH USA, 1956 Regia: Alfred Hitchcock

■ Tit. it.: "L'uomo che sapeva troppo"; Scen.: John Michael Hayes, Angus MacPhail (non accr.), da un racconto di Charles Bennett, D.B. Wyndham-Lewis; E.: Robert Burks; M.: George Tomasini; Scgf.: Henry Bumstead, Hal Pereira; Cost.: Edith Head; Mu.: Bernard Herrmann; Effetti speciali: John. P. Fulton; Int.: James Stewart (Ben McKenna), Doris Day (Jo McKenna), Brenda De Banzie (sig.ra Drayton), Bernard Miles (sig. Drayton), Ralph Truman (Buchanan), Daniel Gekin (Louise Bernard), Daniel Gekin, Mogens Wieth (ambasciatore), Alan Mowbray (Val Parnell), Hillary Brooke (Jan Peterson), Christopher Olsen (Hank McKenna), Reggie Nalder (assassino), Richard Wattis (assistente), Noel Willman (Woburn), Alix Talton (Helen Parnell), Carolyn Jones (Cindy Fontaine), Yves Brainville (ispettore di polizia), Leo Gordon (autista); Prod.: Alfred Hitchcock per Paramount ■ 35mm D.: 120'. Col. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with French subtitles. In Perspecta Sound

Il Perspecta Sound era il sistema sonoro con cui la Paramount in particolare cercò di reggere la concorrenza dei sistemi di diffusione sonora lanciati assieme ai grandi formati. La 20th Century-Fox associò al CinemaScope un sistema stereofonico a quattro piste magnetiche più una ottica denominato MagOptical, la Todd-AO sperimentò un ancora più sofisticato sistema a sei piste. Il Perspecta non produceva un autentico suono stereofonico. Da una singola pista ottica, incisa sulla pellicola, il suono veniva diretto su tre altoparlanti posti dietro lo schermo, attraverso l'impiego di suoni subacustici (quindi non udibili) in bassa frequenza. Gli altoparlanti erano tarati per frequenze di 30, 35 e 40 Hertz (la soglia di udibilità è posta intorno ai 63 Hz). Muovendo l'uscita di dialoghi, musica ed effetti si otteneva una impressione di suono in movimento sullo schermo. Il nome di Hitchcock viene spesso ricollegato all'uso di effetti di tipo tradizionale, come modellini e trasparenti. Ma il regista inglese fu spesso propenso a sperimentare nuove tecniche. Il Perspecta Sound consentì a Hitchcock di costruire con grande effetto il climax ambientato alla Albert Hall. In

Perspecta Sound was the sound system that Paramount designed to meet the competition of the new sound diffusion systems released with the large screen formats. When 20th Century-Fox launched CinemaScope, for example, it was accompanied by a 4-track magnetic stereo system plus an optical track called MagOptical while Todd-AO tested an even more sophisticated 6-track system. Compared to these, Perspecta did not produce an authentic stereophonic sound. Instead, it channelled sound from a single optical track recorded on the film, to three loudspeakers situated behind the screen using sub-acoustic (and therefore inaudible), lowfrequency sounds. The loudspeakers were calibrated for frequencies of 30, 35 and 40 Hertz (the audibility threshold is around 63 Hz). Moving the point at which dialogues, music and effects were heard gave the impression that the sound was moving around the screen. Hitchcock's name is generally connected with traditional effects such as models and scrims, but the English director often used new techniques too. Perspecta Sound allowed Hitchcock to construct the climax, set in the Albert Hall, to great

una sequenza con quasi nessun dialogo, è la musica stessa che costruisce e sostiene la suspense: il suono potente e corposo prodotto dalla London Symphony Orchestra (diretta personalmente da Bernard Herrmann) scandisce la drammatica ricerca di Doris Day, mentre si avvicina il fatidico colpo di piatti che preannuncia il compiersi dell'attentato. Il missaggio di *The Man Who Knew Too Much* fu curato da Gene Garvin (1904-1992), all'epoca uno dei principali tecnici del suono in forza alla Paramount. Garvin aveva già sperimentato il Perspecta Sound in *Strategic Air Command* di Anthony Mann e *The Bridges at Toko-Ri* di Mark Robson, entrambi distribuiti nel 1955.

Federico Magni

effect. In a sequence with almost no dialogue, it is the music that builds and holds the suspense. The powerful, full-bodied sound of the London Symphony Orchestra (conducted personally by Bernard Herrmann) punctuates Doris Day's dramatic search, as she gets nearer and nearer to the fateful clash of cymbals that announce the assassination attempt. *The Man Who Knew Too Much* was mixed by Gene Garvin (1904-1992), one of the most important sound technicians at Paramount at the time. Garvin had already worked with Perspecta Sound in *Strategic Air Command* by Anthony Mann and *The Bridges at Toko-Ri* by Mark Robson, both released in 1955.

Federico Magni

THE TEN COMMANDMENTS USA, 1956 Regia: Cecil B. De Mille

■ Tit. it.: "I dieci comandamenti"; Scen.: Aeneas MacKenzie, Jack Gariss, Frederic M. Frank, da "La Bibbia" e dai romanzi "Prince of Egypt" di Dorothy Clark, "Pillar of Fire" del Rev. J.H. Ingraham, "On Eagle's Wings" del Rev. A.E. Southon; E: Loyal Griss; M.: Anne Bauchens; Scgf.: Hal Pereira, Walter Tyler, Albert Nozaki; Cost.: Edith Head, Ralph Jester, John Jensen, Dorothy Jeakins, Arnold Frieberg; Trucco: Wally Westmore, Frank Westmore, Frank McCoy; Su.: Louis H. Mesenkov, Harry Lindgren, Gene Garvin; Effetti speciali: John P. Fulton; Mu.: Elmer Bernstein; Coreografia: LeRoy Prinz, Ruth Godfrey; Int.: Charlton Heston (Mosé), Anne Baxter (Nefretiri), Yul Brinner (Ramses), Yvonne De Carlo (Sephora), John Derek (Joshua), Nina Foch (Bithiah), Judith Anderson (Memnet), John Carradine (Aaron), Douglass Dumbrille (Jannes), Henry Wilcoxon (Pantatur), Donald Curtis (Mered), H.B. Warner (Amminadab), Edward G. Robinson (Dathan), Debra Paget (Lilia), Cedric Hardwicke (Sethi), Martha Scott (Yochabel), Vincent Price (Baka), Olive Deering (Miriam), Franjk DeKova (Abiram), Eduard Franz (Jethro), Lawrence Dobkin (Hur Ben Caleb); Prod.: Cecil B. De Mille per Paramount ■ 35mm. D.: 219'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Photoplay Productions

Nonostante abbia una durata di quasi quattro ore e sia pieno delle assurdità e delle volgarità che ci si possono aspettare, l'ultimo e il più stravagante lungometraggio di successo di Cecil B. De Mille non annoia neanche per un istante. Anche se è per certi versi inferiore al suo omonimo film del 1923 (che utilizzava la parabola di Mosè come prologo esteso di un racconto contemporaneo), il film può contare su un colore meraviglioso e sulla capacità comunicativa senza esitazioni di De Mille, che appare nell'introduzione e accompagna poi il racconto con la sua voce. Pacchiana e splendida al tempo stesso, l'epica del film è alimentata da una convinzione personale che diventerà sempre più rara nei più recenti monoliti hollywoodiani. Come ebbe modo di osservare Luc Moullet, la figura di Ramsete interpretata da Yul Brynner è un chiaro ritratto di Mao; l'introduzione di De Mille esprime chiaramente un messaggio da Guerra Fredda, pur se in realtà ciò che nel film è contrario alle leggi di Dio sembra non essere tanto il comunismo, quanto la libido sfrenata. Quando la Paramount fece distribuire alcune copie adattando il formato dal VistaVision originario al CinemaScope, e tagliando quindi la parte superiore e inferiore dell'inquadratura, forse è intervenuta per davvero una punizione divina: De Mille era un noto feticista dei piedi, e le losche trame ordite dalla casa cinematografica tagliarono i piedi a molti degli attori in primo piano.

Jonathan Rosenbaum

With a running time of nearly four hours, Cecil B. De Mille's last feature and most extravagant blockbuster is full of the absurdities and vulgarities one expects, but it isn't boring for a minute. Although it's inferior in some respects to his 1923 picture of the same title (which used the story of Moses as an extended prologue to a contemporary tale), the color is ravishing, and De Mille's form of showmanship, which includes a personal introduction and his own narration, never falters. Simultaneously ludicrous and splendid, this is an epic driven by the sort of personal conviction one almost never finds in more recent Hollywood monoliths. As Luc Moullet once pointed out, Yul Brynner's Ramses was clearly a stand-in for Mao; De Mille's introduction clearly articulates the Cold War message, but in fact the opponent of God's law in the film turns out to be not so much communism as unbridled libido. When Paramount in some of its rereleases capriciously stretched out this VistaVision feature into a 'Scope format, trimming the top and bottom of every frame to accommodate the new format, there may have been some divine form of retribution at work: De Mille was a notorious foot fetishist, and thanks to the studio's skulduggery, many of his foreground players were deprived of their feet.

Jonathan Rosenbaum

FUNNY FACE USA, 1957 Regia: Stanley Donen

■ Tit. it.: "Cenerentola a Parigi"; Scen.: Leonard Gershe, dalla sua commedia musicale "Wedding Day"; E: Ray June; M.: Frank Bracht; Scgf.: Hal Pereira, George W. Davis; Cost.: Edith Head, Hubert de Givenchy; Mu.: George Gershwin, Ira Gershwin, Adolph Deutsch, Roger Edens; Coreografie: Eugene Loring, Fred Astaire; Ass.R.: William McGarry; Effetti fotografici: Richard Avedon; Int.: Audrey Hepburn (Jo Stockton), Fred Astaire (Dick Avery), Kay Thompson (Maggie Prescott), Michel Auclair (prof. Emile Flostre), Robert Fleming (Paul Duval), Dovima (Marion), Virginia Gibson (Babs), Sue England (Laura), Ruta Lee (Lettie), Jean Del Val (parrucchiere), Iphigenie Castiglioni (Armande), Alex Gerry (Dovitch), Suzy Parker, Sunny Harnett, Don Powell, Carole Eastman (ballerini); Prod.: Roger Edens per Paramount ■ 35mm. D.: 103'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Paramount Pictures, con il permesso di UIP

Un brutto anatroccolo (Audrey Hepburn) si trasforma in cigno; il mondo artificiale della moda americana serve da sfondo. Sul piano del colore, questa commedia musicale è forse a tutt'oggi il film americano più originale: ci sono immagini sorprendenti e senza precedenti. Chissà cosa penseranno i francesi della caricatura a cui sono sottoposti, ma questo è un altro problema. Se però preferite i film dove ci sono canzoni e danze a quelli che ne sono privi, dovete vedere *Funny Face*.

Herman G. Weinberg, in "Cahiers du cinéma", 76, 1957

An ugly duckling (Audrey Hepburn) is transformed into a swan. The artificial world of American fashion provides the setting. This musical comedy, from a colour point of view, is perhaps the most original American film to date. There are some surprising and unprecedented images. I wonder what the French will make of their caricature, but this is another issue. If you prefer films with songs and dancing over ones without, you must see *Funny Face*.

Herman G. Weinberg, in "Cahiers du cinéma", 76, 1957

GUNFIGHT AT THE O.K. CORRAL USA, 1957 Regia: John Sturges

■ Tit. it.: "Sfida all'O.K. Corral"; Scen.: Leon Uris, ispirata all'articolo "The Killer" di George Scullin; E: Charles Lang; M.: Warren Low; Scgf.: Hal Pereira, Walter Tyler; Cost.: Edith Head; Mu.: Dimitri Tiomkin; Ass.R.: Warren Low; Int.: Burt Lancaster (Wyatt Earp), Kirk Douglas (Doc Holliday), Ronda Fleming (Laura Denbow), Jo Van Fleet (Kate Fisher), John Ireland (Ringo), Lyle Bettger (Ike Clanton), Frank Faylen (Cotton Wilson), Earl Holliman (Charles Bassett), Ted De Corsia (Shanghai Pierce), Dennis Hopper (Billy Clanton), Whit Bissell (John P. Clum), George Mathews (John Shanssey), John Hudson (Virgil Earp); Prod.: Hal B. Wallis per Paramount ■ 35mm. D.: 122'. Col. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with French subtitles

Non è affatto ovvio il motivo per cui la Paramount abbia deciso di girare *Gunfight at the O.K. Corral* in VistaVision. Certo, la casa cinematografica stava puntando sul suo nuovo formato utilizzando in molti generi, soprattutto musical e film di avventura, e aveva già realizzato diversi western in VistaVision, tra i quali *The Far Horizons* e *Run for Cover* di Nicholas Ray. Inoltre John Sturges aveva già avuto occasione di cimentarsi nello stesso genere in formato *widescreen*, quando aveva girato in CinemaScope il western moderno *Bad Day at Black Rock*. Il motivo per cui il formato panoramico sembra essere quello d'elezione dei western è presumibilmente dovuto alla sua capacità di esaltare la bellezza dei paesaggi, solitamente uno dei punti di forza del genere. Eppure, *Gunfight at the O.K. Corral* è ambientato quasi del tutto in interni: saloon fumosi, sordide camere d'albergo, prigioni. Anche se di tanto in tanto si vedono brevi incursioni in esterni, in un paesaggio gelido, brullo e arido, alcune delle scene che dovrebbero svolgersi all'aperto (come quella in cui Wyatt Earp e Doc Holliday sventano il tentativo di imboscata al loro accampamento) sono chiaramente girate negli esterni degli studi di produzione. La sparatoria finale è tecnicamente in esterni, ma non sono gli spazi aperti che vuole sottolineare Sturges, quanto i rigidi e stretti confini che delimitano lo spazio disponibile. Comunque, esterni e interni a parte, il film, con la fotografia dell'ottimo Charles B. Lang, resta sempre spettacolare.

Ed Buscombe

It's not immediately obvious why Paramount should have chosen to make *Gunfight at the O.K. Corral* in VistaVision. True, the studio was pushing its new format in a variety of genres, especially in musicals and adventure films, and had already made several Westerns in VistaVision, including *The Far Horizons* and Nicholas Ray's *Run for Cover*. It's also the case that director John Sturges already had experience of the widescreen format in the genre, having shot the modern-day Western *Bad Day at Black Rock* in CinemaScope. The logic of shooting Westerns in widescreen is presumably that it will enhance the beauty of the landscape, usually one of the prime sources of the genre's appeal. However, *Gunfight at the O.K. Corral* takes place almost entirely indoors, in smoke-filled saloons, dingy hotel rooms and jails. Although from time to time there are brief excursions outside, into a wintry, leafless and arid landscape, even some scenes that are supposed to be outdoors (as when Wyatt Earp and Doc Holliday defeat an attempted ambush at their camp-site) are clearly shot on the studio backlot. The climactic gunfight is technically outdoors, but it's not the wide-open spaces that Sturges emphasises but the tightness and narrow confines of the available space. Still, indoors or out, the film, photographed by the excellent Charles B. Lang, always looks good.

Ed Buscombe

WILD IS THE WIND USA, 1957 Regia: George Cukor

■ Tit. it.: "Selvaggio è il vento"; Scen.: Arnold Schulman, dal romanzo "Furia" di Vittorio Nino Novarese; F.: Charles Lang, Jr., Loyal Griggs; M.: Warren Low; Scgf.: Hal Pereira, Tambi Larsen; Mu.: Dimitri Tiomkin; Int.: Anna Magnani (Gioia), Anthony Quinn (Gino), Anthony Franciosa (Bene), Dolores Hart (Angie), Joseph Calleia (Alberto), Lily Valenty (Teresa), James Flavin (commerciante), Dick Ryan (prete); Prod.: Hal B. Wallis per Paramount ■ 35mm. D.: 114'. Bn. Versione inglese con sottotitoli in francese e tedesco / English version with French and German subtitles ■ Da: Cinémathèque Suisse, con il permesso di UIP

Gli ultimi film di Cukor, a partire da *A Star Is Born*, in formato panoramico, si presentano come una serie di tentativi molto diversificati. Raggiunta la perfezione di *Born Yesterday* e *It Should Happen to You*, il regista si è trovato a doverla rinnegare ed è andato in cerca della difficoltà, per non correre il rischio della ripetizione e della sclerosi. Ora, dirigere la Magnani, e in aggiunta Quinn e Franciosa, con una sceneggiatura modesta a disposizione, è davvero il vertice dell'esperienza difficile e appassionante. [...] La Magnani, invecchiata e sempre più trasandata, è ammirevole. Forse perché le sue difficoltà di adattamento al lavoro di Cukor corrispondevano alle difficoltà di adattamento del suo personaggio. Come Quinn, rimane sobria nelle sequenze più drammatiche, ma diventa esuberante in quelle di minore importanza. Per paura della performance attoriale, Cukor ha così guadagnato in realismo: è noto infatti che ci lasciamo andare maggiormente nei gesti di ogni giorno, quando ad esempio spolveriamo la cucina, che nei momenti in cui è in gioco il nostro destino.

Luc Moullet, in "Cahiers du cinéma", 91, 1959

Cukor's late films, beginning with *A Star Is Born*, in panoramic format, are a series of very different experiments. Having reached perfection in *Born Yesterday* and *It Should Happen to You*, the director found himself in a position where to avoid the risk of repetition or sclerosis he had to disown it and seek the path of difficulty. In this film he directs Magnani, as well as Quinn and Franciosa, with a rather modest script. This is really the peak of a difficult and thrilling experience. [...] Magnani, who is older and shabbier than ever, is fantastic. Perhaps because the problems she had getting used to Cukor's way of working were similar to those of the character she was playing. Like Quinn, she is restrained throughout the most dramatic sequences and exuberant in the less important ones. So because of his fear of an overacted performance, the film certainly gains in realism as everyone knows that we are more ourselves in everyday situations, like cleaning the kitchen, than at moments when we make decisions that will affect our destiny.

Luc Moullet, in "Cahiers du cinéma", 91, 1959

ROCK-A-BYE BABY USA, 1958 Regia: Frank Tashlin

■ Tit. it.: "Il balio asciutto"; Scen.: Frank Tashlin, dal racconto "The Miracle of Morgan's Creek" di Preston Sturges; F.: Haskell Boggs; M.: Alma Macrorie; Scgf.: Hal Pereira, Tambi Larsen; Cost.: Edith Head; Trucco: Wally Westmore; Mu.: Walter Scharf; Canzoni: Harry Warren, Sammy Cahn; Su.: Gene Merritt, Charles Grenzbach; Ass.R.: C.C. Coleman, Jr.; Int.: Jerry Lewis (Clayton Poole), Marilyn Maxwell (Carla Naples), Reginald Gardiner (Harold Herman), Salvatore Baccaloni (Gigi Naples), Connie Stevens (Sandy Naples), Hans Conried (Mr. Wright), Isobel Elsom (Mrs. Van Cleve), James Gleason (Dr. Simkins), Ida Moore (Bessie Polk), Gary Lewis (il giovane Clayton Poole), Hope Emerson (Mrs. Rogers), Alex Gerry (Judge Jenkins), Mary Treen (infermiera), Judy Franklin (la giovane Carla Naples); Prod.: Jerry Lewis per York Pictures Corporation / Paramount ■ 35mm. D.: 103'. Col. Versione inglese con sottotitoli in francese e tedesco / English version with French and German subtitles ■ Da: Cinémathèque Suisse, con il permesso di UIP

Si tratta palesemente di un film con due autori, Tashlin e Lewis. Secondo Robert Benayoun, si può facilmente attribuire a Tashlin tutto l'aspetto satirico, mentre il personaggio di Poole e la sua ambizione di diventare una "madre perfetta" sembrano più opera di Lewis. I numerosi riferimenti alla televisione appartengono pienamente al mondo di Tashlin, ma la sequenza più lunga al riguardo mostra Lewis, dietro la carcassa vuota di un apparecchio tv, in un'antologia dei suoi ruoli passati e futuri: un cowboy country-western, una prima versione del Julius Kelp di *The Nutty Professor*, un cantante d'opera italiano, il giapponese coi denti da coniglio che ha riproposto per decenni...

Jonathan Rosenbaum, in *Frank Tashlin*, a cura di Roger Garcia e Bernard Eisenschitz, Crisnée 1994

This film clearly had two authors, Tashlin and Lewis. According to Robert Benayoun, the satirical element of the film is obviously Tashlin's, whereas the character of Poole and his ambition to become a "perfect mother" is more likely to be Lewis's input. The numerous references to the television belong totally to Tashlin's world, but the longest sequence on the subject shows Lewis, behind the empty shell of an old TV set, playing an anthology of his past and future roles, a country and western cowboy, the forerunner of Julius Kelp in *The Nutty Professor*, an Italian opera singer and the buck-toothed Japanese character he insisted on playing for years and years...

Jonathan Rosenbaum, in *Frank Tashlin*, a cura di Roger Garcia e Bernard Eisenschitz, Crisnée 1994

VERTIGO USA, 1958 Regia: Alfred Hitchcock

■ Tit. it.: "La donna che visse due volte"; Scen.: Alec Coppel e Samuel A. Taylor, dal romanzo "D'entre les morts" di Pierre Boileau e Thomas Narcejac; E: Robert Burks; M.: George Tomasini; Scgf.: Henry Bumstead e Hal Pereira; Cost.: Edith Head; Mu.: Bernard Herrmann; Effetti speciali: John P. Fulton; Int.: James Stewart (John "Scottie"), Kim Novak (Madeleine/June), Barbara Bel Geddes (Midge), Tom Helmore (Gavin Elster), Henry Jones (uff. giudiziario), Raymond Bailey (dottore), Ellen Corby (padrona dell'albergo); Prod.: Alfred Hitchcock per Paramount ■ 35mm. D.: 124'. Col. Versione inglese con sottotitoli in francese e tedesco / English version with French and German subtitles ■ Da: Cinémathèque Suisse, con il permesso di UIP

Sia *Vertigo* sia *The Searchers* sono storie di un amore inappagato. Secondo un'accorta definizione di Dan Aulier, *Vertigo* può essere considerato la "descrizione di un ricordo impossibile" – parole che si adattano altrettanto bene al capolavoro di Ford. I protagonisti di entrambi i film – Scottie Ferguson e Ethan Edwards – sono ossessivamente attratti verso un amore antico e perduto; entrambi hanno infine la possibilità di reincontrare concretamente la persona perduta, trasformata ormai dal tempo o dalla psicosi, e devono affrontare una sorpresa. *Vertigo*: Kim Novak, prima un ideale, poi una volgare sostituta, quindi la persona reale che diventa il falso d'un falso davanti agli occhi di un uomo innamorato. *The Searchers*: un ricordo coltivato, trasformato, deformato, che diventa carne solo per mezzo del più implausibile "spostamento": la ragazzina portata via dagli indiani e ritrovata, dopo sette anni – Natalie Wood, mai così carina. Bellezza, verità, illusione: VistaVision. Peter von Bagh, in "Cinegrafia", 17, 2004

Both *Vertigo* and *The Searchers* are stories of unfulfilled love. According to Dan Aulier's apt definition, *Vertigo* can be seen as a "depiction of impossible memory" – words that could also be applied to *The Searchers*. The protagonists in both films, Scottie Ferguson and "Uncle" Ethan, obsessively seek a love that is lost in time. Both eventually bring this lost person transformed by time and psychosis, into the present, and in both cases the result is something of a surprise. *Vertigo*: Kim Novak begins as an ideal, but then becomes a banal substitute when real love is experienced. *The Searchers*: a memory is transformed, then deformed, and only becomes real thanks to a highly implausible twist in the plot, where a little girl, Natalie Wood, is lost to the savage Indians but found again 7 years later when she has turned into a beautiful woman. Beauty, truth, illusion: VistaVision. Peter von Bagh, in "Cinegrafia", 17, 2004

ONE-EYED JACKS USA, 1961 Regia: Marlon Brando

■ Tit. it.: "I due volti della vendetta"; Scen.: Guy Trosper, Calder Willingham, dal romanzo "The Authentic Death of Henry Jones" di Charles Neider; E: Charles Lang, Jr.; M.: Archie Marshek; Scgf.: Hal Pereira, J. McMillan Johnson; Cost.: Yvonne Wood; Trucco: Wally Westmore, Phil Rhodes (per Marlon Brando); Mu.: Hugo Friedhofer; Int.: Marlon Brando (Rio), Karl Malden (Dad Longworth), Pina Pellicer (Louisa), Katy Jurado (Maria), Ben Johnson (Bob Amory), Slim Pickens (Lon), Larry Duran (Modesto), Sam Gilman (Harvey Johnson), Timothy Carey (Howard Tetley), Miriam Colon ("Redhead"), Elisha Cook, Jr. (cassiera della banca), Rudolph Acosta (capo dei "rurales"), Ray Teal (barista); Prod.: Frank O. Rosenberg per Pennebaker/Paramount ■ 35mm. D.: 141'. Col. Versione inglese con sottotitoli svedesi / English version with Swedish subtitles ■ Da: Cinemateket – Svenska Filminstitutet, con il permesso di NBC/Universal

È l'ultimo film girato in VistaVision. *One-Eyed Jacks* rinnova un genere canonico, il western, con una propria autonomia di ricerca e di linguaggio. È un film affascinante e personalissimo. Vi si avvertono, prima che diventassero cliché, modelli giapponesi e un gusto bizzarro del realismo, con quel villaggio di pescatori cinesi, quella prigioniera messicana, o quella cittadina californiana, con la sua fiesta a cavallo tra due culture di cui una radicata e antica e l'altra in formazione ma già "padrona". L'interpretazione di Brando è a misura del film. Brando è così dentro il personaggio e il film, il suo personaggio e il suo film, da vincere su ogni imperizia e ogni eccesso. Più simile a William S. Hart, il "Rio Jim" del muto, che ai John Wayne e ai Gary Cooper della tradizione sonora, il suo Rio trascina un'adolescenza in chiave romantica e oscura. Goffredo Fofi, Tony Thomas, *Marlon Brando*, Roma 1982

This is the last film to be shot in VistaVision. *One-Eyed Jacks* updates a traditional genre, like the western, with an individual autonomy of research and language. It is a fascinating and very personal film. One can notice Japanese models and a bizarre take on realism, before they became clichés, with the village of Chinese fishermen, the Mexican prison and the Californian town with its fiesta, that straddles two cultures, one deep-rooted and ancient and the other developing but already the "master". Brando's performance is on a par with the film. He is so into the character and the film, his character and his film, that he wins over any incompetence and excess in one. More like William S. Hart, the silent "Rio Jim", than John Wayne or Gary Cooper of the talking pictures, his Rio rouses a romantic and obscure adolescence. Goffredo Fofi, Tony Thomas, *Marlon Brando*, Roma 1982

CINEMASCOPE

THE COBWEB USA, 1955 Regia: Vincente Minnelli

■ Tit. it: "La tela del ragno"; Scen.: John Paxton dal romanzo omonimo di William Gibson; E: George J. Folsey; M.: Harold E. Kress; Scgf.: Cedric Gibbons, Preston Ames; Mu.: Leonard Rosenman; Int.: Richard Widmark (Dr. Stewart McIver), Lauren Bacall (Meg Faversen), Charles Boyer (Dr. Douglas Devanal), Lillian Gish (Victoria Inch), Gloria Grahame (Karen McIver), John Kerr (Steven Holte), Oscar Levant (Capp), Tommy Rettig (Mark McIver), Susan Strasberg (Sue Brett), Fay Wray (Edna Devanal); Prod.: John Houseman per MGM ■ 35mm. D.: 134'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive con il permesso di Hollywood Classics

Il film disegna un arabesco straordinario di personaggi e situazioni, dal punto di vista della costruzione narrativa (con azioni incrociate, parallele, abilmente incastrate le une nelle altre) e della regia propriamente detta. Minnelli fa un uso affascinante del CinemaScope: tra i bordi dell'inquadratura talvolta inserisce dieci personaggi insieme, oppure crea intense sequenze a due, e altre volte rifinisce con minuzia le inquadrature da lui predilette, quelle su personaggi solitari dopo una scena d'insieme o a due. Questo film adulto e moderno mette esattamente sullo stesso piano, senza la minima precauzione oratoria, i medici (con il loro entourage) e i pazienti. [...] L'inadattabilità al mondo è, in modo evidente, il tema chiave di Minnelli e il problema fondamentale dei suoi personaggi, disegnati con una ricchezza e una precisione quasi degne di Balzac. Per l'autore, questo problema può trovare una soluzione solo nella creatività.

Francis Lacassin, *Dictionnaire du cinéma. Les Films*, Paris 1992

The film presents, in terms of narrative construction (crossed, parallel actions, ably tied one to the other) and in terms of direction itself, an extraordinary arabesque of characters and situations. Minnelli makes fascinating use of CinemaScope: at the edges of the shots he at times places ten characters together, or he creates intense sequences with two characters and at others he meticulously prepares his favourite shots on solitary characters, after a group or a two-character shot. This adult and modern film puts on the same level, without the minimum oratory precautions, doctors (with their entourage) and patients. [...] The inadaptability to the world is, evidently, Minnelli's key theme and the fundamental problem of his characters, drawn with a wealth of detail and accuracy, worthy of Balzac. For the author, this problem can only find a solution in creativity.

Francis Lacassin, *Dictionnaire du cinéma. Les Films*, Paris 1992

THE MAN FROM LARAMIE USA, 1955 Regia: Anthony Mann

■ Tit. it.: "L'uomo di Laramie"; Scen.: Frank Burt e Philip Jordan, da una storia di Thomas T. Flynn; E: Charles Lang; M.: William A. Lyon; Scgf.: Cary Odell; Mu.: George Dunning; Int.: James Stewart (Will Lockhart), Cathy O'Donnell (Barbara Waggoman), Arthur Kennedy (Vic Hansbro), Gregg Barton (Fritz), Donald Crisp (Alec Waggoman), Frank DeKova (Padre), Jack Elam (Chris Boldt), Wallace Ford (Charles O'Leary), Aline MacMahon (Kate Canaday), James Millican (Tom Quigby), Alex Nicol (Dave Waggoman), Boyd Stockman (Spud Oxtan), John War Eagle (Frank Darrah); Prod.: William Goetz per Columbia ■ 35mm. D.: 98'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

Come sottolinea Jim Kitses nel suo libro *Horizons West* (che uscirà tra poco in edizione ampliata), "il cinema di Mann era prevalentemente un cinema di paesaggi". E come tale, si presta naturalmente allo schermo panoramico. *The Man from Laramie* è il primo western di Anthony Mann in CinemaScope, ma tutti i suoi film successivi dello stesso genere saranno girati in *widescreen*. Diverse sequenze mostrano l'utilizzo sorprendente da parte di Mann delle potenzialità espressive di questo formato. Quando il suo eroe, Will Lockhart (James Stewart), viene sorpreso allo scoperto dal folle Dave Waggoman (Alex Nicol), la sua estrema vulnerabilità viene enfatizzata dallo spazio vuoto della prateria che lo circonda, rendendo ancor più drammatico il brutale atto simbolico di castrazione compiuto da Waggoman. In una scena precedente, il primo incontro tra i due viene messo in scena in modo straordinario. Una panoramica sulle piane coperte di sale mostra Lockhart e i suoi uomini che lavorano in pace. Nell'inquadratura successiva compaiono in lontananza delle figure a cavallo. Mann mantiene l'inquadratura sugli uomini che si avvicinano, cavalcando in diagonale sullo schermo; il tuonare degli zoccoli accresce la tensione finché Waggoman ferma il suo cavallo proprio davanti a Lockhart, che lo sta aspettando. Nello scontro finale del film, Mann riesce a combinare il suo consueto amore per le alture con una veduta panoramica *widescreen* che enfatizza l'epicità dello scontro.

Ed Buscombe
20

Jim Kitses remarks in his book *Horizons West* (shortly to be reissued in an expanded version) that "Mann's cinema is pre-eminently a cinema of landscape". As such, it takes naturally to the *widescreen* format. *The Man from Laramie* is the first of Anthony Mann's Westerns in CinemaScope, but all his subsequent films in the genre are *widescreen*. Several sequences show Mann making particularly striking use of the expressive qualities of the format. When his hero, Will Lockhart (James Stewart), is caught out in the open by the crazed Dave Waggoman (Alex Nicol), his extreme vulnerability is heightened by the empty space of the prairie all around him, thus making all the more dramatic the brutal act of symbolic castration which Waggoman performs. Earlier in the film, the initial meeting of the two men is wonderfully well staged. A panning shot across salt flats shows Lockhart and his men working quietly. In the next shot riders appear in the distance. Mann holds the shot as gradually the riders get closer, riding diagonally across the screen, the sound of their thundering hooves increasing the tension until Waggoman pulls his horse to a stop in front of the waiting Lockhart. In the final confrontation of the film, Mann is able to combine his characteristic love of high places with a *widescreen* panorama to emphasise the epic nature of the struggle.

Ed Buscombe

MY SISTER EILEEN USA, 1955 Regia: Richard Quine

■ Tit. it.: "Mia sorella Evelina"; Scen.: Blake Edwards, Richard Quine, dal testo teatrale di Joseph Fields, Jerome Chodorov tratto da storie di Ruth McKinney; E: Charles Lawton, Jr.; M.: Charles Nelson; Scgf.: Walter Holscher; Canzoni: Jule Styne, Leo Robin; Coreografie: Bob Fosse; Int.: Janet Leigh (Eileen Sherwood), Betty Garrett (Ruth Sherwood), Jack Lemmon (Bob Baker), Kurt Kasznar (Appopolous), Bob Fosse (Frank Lippencott), Tommy Rall (Chick Clark), Horace McMahon (Lonigan), Dick York; Prod.: Fred Kohler per Columbia ■ 35mm. D.: 108'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia ■ Poiché il negativo colore originale Eastman era decaduto, il laboratorio ha usato un "fade process" per ristabilire il colore il più vicino possibile all'originale. Il suono è stato restaurato a partire dall'originale magnetico 4 piste stereo LCRS. Restauro dell'immagine: Cineric, Inc., NY; Restauro del suono: Chace Productions, Burbank / As the original Eastman color negative was faded, the lab used a fade process to restore the color as best as possible. The audio was restored from the original 4-track LCRS stereo magnetic tracks. Picture restoration by laboratory Cineric, Inc., NY; Audio restoration by Chace Productions, Burbank

Per *My Sister Eileen*, Quine si avvale del contributo del ventottenne Bob Fosse, che firmò le buffe coreografie piene di inventiva, le prime da lui realizzate per il cinema. Ciò che più stupisce, rivedendo il film, è l'attenzione riservata da Quine a quelle trappole sulle quali sono cascate tante commedie musicali: i passaggi impercettibili, naturali, dalla parola al canto, dal passeggio al ballo, la grazia con la quale inserisce le convenzioni della commedia musicale in una New York contemporanea distanziata con i mezzi dell'umorismo. Colpisce anche l'abilità con la quale egli gioca col conflitto tra lo schermo panoramico del CinemaScope e gli spazi esigui nei quali inserisce l'azione, ad esempio l'umido sottosuolo illuminato solo dal passaggio di una metropolitana. Musical intimista, se mai ce ne furono, *My Sister Eileen* rinnova coraggiosamente il genere nel momento in cui esso sta scomparendo. Il film è anche la prima occasione per Quine di dirigere ufficialmente Jack Lemmon, qui in una delle sue rare performance canore.

Jean-Pierre Berthomé, in "Positif", 347, 1990

For *My Sister Eileen*, Quine included the twenty-eight-year-old Bob Fosse in his team, and it was Fosse who created the original and highly entertaining choreography that marked his debut in the world of cinema. On watching this film again, what stands out most of all is the trouble that Quine took to avoid the quagmires that so many other comedy musicals have fallen into. Here, the shifts from song to dialogue and walking to dancing flow so smoothly, they are almost imperceptible and the way comedy musical conventions are introduced to a contemporary New York setting, distanced by the film's humour, is done with an enviable grace. The ability with which Quine plays with the conflict between the panoramic CinemaScope screen and the small space in which the action takes place is also remarkable; the wet ground lit by only a passing subway train is a good example of this. An intimist musical if ever there was one, *My Sister Eileen* courageously renewed the genre at the very moment when it was beginning to die out. The film was also Quine's first chance to officially direct Jack Lemmon, who we can enjoy here in one of his rare singing performances.

Jean-Pierre Berthomé, in "Positif", 347, 1990

HOT BLOOD USA, 1956 Regia: Nicholas Ray

■ Tit. it.: "La donna venduta"; Scen.: Jesse Lasky Jr. da un soggetto di Jean Evans (non accr.); E: Ray June; M.: Otto Ludwig; Scgf.: Robert Peterson; Mu.: Les Baxter; Liriche: Ross Bagdasarian; Su.: John Livadary, Lambert Day; Coreografia: Matt Mattox, Sylvia Lewis; Ass.R.: Milton Feldman; Int.: Jane Russell (Annie Caldash), Cornel Wilde (Stephen Torino), Luther Adler (Mike Torino), Joseph Calleia (papà Theodore), Jamie Russell (Marco Caldash), Nina Koshetz (sig.ra Torino), Helen Westcott (Velma), Nick Dennis (Manuelito), Wally Russell (Lothario), Richard Deacon (sig. Swift), Robert Foulk (sergente), Mikhail Rasumny (vecchio Johnny), John Raven (Joe Randy); Prod.: Howard Welsch, Harry Tatelman per Columbia ■ 35mm. D.: 85'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia ■ Poiché il negativo colore originale Eastman era decaduto, per il restauro è stato utilizzato una recente versione del procedimento RCI (Restored Color Image) sviluppato originariamente da Peter Kuran. Restauro dell'immagine: Cineric, Inc., NY; Restauro del suono: Chace Productions, Burbank / As the original Eastman color negative was badly faded, a recent version of the RCI process (Restored Color Image) originally developed by Peter Kuran was used. Picture laboratory Cineric; audio restoration by Chace Productions

Nonostante il limitato successo e il titolo infelice, questo film a colori e in CinemaScope sugli zingari metropolitani, che seguì e precedette due dei capolavori di Nicholas Ray (*Rebel Without a Cause* e *Bigger Than Life*), contiene una serie di momenti interessanti e intensi, legati soprattutto al sincero interesse che Ray nutriva per il folclore. Per certi versi, quest'opera si avvicina più di qualsiasi altro suo film al musical che il regista sognò sempre di realizzare: lo testimoniano lo sprezzante ballo di strada di Cornel Wilde, la movimentata danza di fruste tra Wilde e Jane Russell, che è ancora più energica, e il coro zingaro che appare in altre parti del film. Certamente un Ray minore tra i più intriganti e dimenticati.

Jonathan Rosenbaum

While not entirely a success and despite its unfortunate title, Nicholas Ray's film about urban Gypsies in color and CinemaScope, made between two of his masterpieces (*Rebel Without a Cause* and *Bigger Than Life*), has its share of interesting moments and vibrant energies, many of them tied to Ray's abiding interest in the folkloric. In some respects this comes closer to the musical that Ray always dreamed of making than any of his other movies: there's a defiant dance performed by Cornel Wilde on the street, a dynamic whip dance between Wilde and Jane Russell that's even more kinetic, and a Gypsy chorus that figures in other parts. Definitely one of the more intriguing and neglected of Ray's second-degree efforts.

Jonathan Rosenbaum

FORTY GUNS USA, 1957 Regia: Samuel Fuller

■ Tit. it.: "Quaranta pistole"; Scen.: Samuel Fuller; E.: Joseph Biroc; M.: Gene Fowler, Jr; Scgf.: John Mansbridge; Cost.: Charles Le Maire, Leah Rhodes; Trucco: Robert J. Schiffer; Mu.: Harry Sukman; Canzoni: Victor Young; Su.: Harry M. Leonard, Jean Speak; Ass.R.: Harold E. Knox; Int.: Barbara Stanwyck (Jessica Drummond), Barry Sullivan (Griff Bonell), Dean Jagger (Ned Logan), John Ericson (Brockie Drummond), Gene Barry (Wes Bonell), Robert Dix (Chico Bonell), Jack "Jidge" Carroll (Barney Cashman), Paul Dubov (il giudice Macy), Gerald Milton (Shotgun Spanger), Ziva Rodann (Rio), Hank Worden (John Chisum), Sandra Wirth (la ragazza di Chico), Neyle Morrow (Wiley), Eve Brent (Louvenia Spanger), Chuck Roberson (Howard Swain), Chuck Hayward (Charlie Savage); Prod.: Globe Enterprises per 20th Century Fox ■ 35mm. D.: 79'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox

In Fuller e altri importanti registi dell'epoca, come Nicholas Ray, l'orizzontalità impronta l'immagine. Apre il vecchio spazio che era ancora orientato nel senso della scena, visto che si girava negli *studios*. Diventa linea di fuga in cui vanno smarriti azione e caratteri. In questo film Fuller riesce persino a trasferire una spirale in orizzontale, trasforma l'interno di una canna di un fucile puntato in un cannocchiale. I cambiamenti di cui parlano questi film sono strettamente correlati con le nuove dimensioni dell'immagine. Solo per il fatto che lo schermo adesso appare come un parabrezza lo spettatore ha una diversa percezione del movimento al cinema. L'eroe dei western di Fuller non cavalca mai un ronzino. Attraversa la regione guidando in posizione pressoché fetale un carro. [...] Il film è una sorta di storia negativa della creazione, una genesi distopica, il mito di una decadenza. Il filosofo Gilles Deleuze afferma che il cinema americano per lungo tempo non ha fatto che girare in molteplici varianti un unico film, la nascita di una nazione e di una civiltà. Con Fuller tutto questo finisce. *Forty Guns* è una pietra miliare.

Frieda Grafe, in *Luce negli occhi, colori nella mente*, Cineteca di Bologna/Le Mani 2002

In the films of Fuller and other important directors of this period, such as Nicholas Ray, the cinematic image goes horizontal. The old vision of space, based around the scenic construction (because films were made in the studio), opens up to become a line of escape into which the characters and actions disappear. In this film Fuller even succeeds in making a spiral horizontal, by turning the barrel of a pointed rifle into a telescope. The changes that this film talks about are closely related to the new dimensions of the image. The spectator has a completely different perception of movement in the cinema for the sole reason that the screen now looks something like a windscreen. The heroes in Fuller's westerns never ride horses. Instead they trundle across the plains hunched up on wagons in almost foetal positions. [...] This film is a kind of negative version of the creation story, an anti-utopian genesis or the myth of a fall. The philosopher Gilles Deleuze claims that for a long time now American cinema has simply been making the same film over and over again, the film of the birth of a nation and a civilization. All this ends with Fuller. *Forty Guns* is a milestone.

Frieda Grafe, in *Luce negli occhi, colori nella mente*, Cineteca di Bologna/Le Mani 2002

THE RIVER'S EDGE USA, 1957 Regia: Allan Dwan

■ Tit. it.: "L'ultima riva"; Scen.: James Leicester, dal romanzo "The Highest Mountain" di Harold Jacob Smith; E.: Harold Lipstein; M.: James Leicester; Scgf.: Van Nest Polglase; Cost.: Gwen Wakeling; Mu.: Louis Forbes; Int.: Ray Milland (Nardo Denning), Anthony Quinn (Ben Cameron), Debra Paget (Margaret Cameron), Harry Carey, Jr. (Chet), Chubby Johnson (Wiskers), Byron Foulger (Barry), Tom McKee (capitano), Frank Gerstle (Harry Castleton); Prod.: Benedict Bogeaus ■ 35mm. D.: 87'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: 20th Century Fox

L'opera di Dwan, meno lucida e più tenera di quella di Walsh, meno ampia e più segreta, brilla soprattutto per nobiltà e generosità; all'acutezza dello sguardo di Walsh oppone una raffinata dolcezza. Queste preziose qualità si ritrovano in *The River's Edge*: un bandito (Ray Milland) obbliga un cowboy (Anthony Quinn) a guidarlo fino alla frontiera, attraverso una distesa desertica. I due uomini sono accompagnati dalla moglie di Quinn (Debra Paget), che ha abbandonato il marito per Milland. A priori, è un gioco di cui conosciamo già le carte e l'esito. Ma Dwan riesce a vincerlo, senza barare e senza abbandonarsi a raggiri intellettualistici o estetizzanti. Stessa onestà nella direzione degli attori, di esemplare semplicità. Stessa onestà, infine, nella messa in scena, d'ispirazione essenzialmente morale, che preferisce esaltare i momenti di riposo piuttosto che consacrarsi allo studio della violenza. Alcuni minuti di tenerezza non sono indegni degli slanci lirici di Griffith e De Mille.

Bertrand Tavernier, in "Cahiers du cinéma", 149, 1963

Compared to Walsh, Dwan's work is less lucid yet more tender, less wide-reaching but more intimate; it stands out, above all, for its nobility and generosity. In contrast to Walsh's piercing gaze Dwan offers us a refined gentleness. These qualities can be seen in *The River's Edge*, in which a bandit (Ray Milland) forces a cowboy (Anthony Quinn) to guide him across the desert to the border. The two men are accompanied by Quinn's wife (Debra Paget), who has abandoned her husband for Milland. It is, *a priori*, a game in which we have already seen the cards and know the outcome. But Dwan succeeds in winning it nevertheless, without cheating and without resorting to intellectual or aesthetic tricks. This same honesty is evident in the exemplary simplicity with which he directs the actors and in the *mise-en-scène*, which is based around the essentially moral decision to focus on moments of rest as opposed to dedicating itself to portrayal of violence. Several minutes of tenderness are no less worthy than the surges of lyricism of Griffith and De Mille.

Bertrand Tavernier, in "Cahiers du cinéma", 149, 1963

SILK STOCKINGS USA, 1957 Regia: Rouben Mamoulian

■ Tit. it.: "La bella di Mosca"; Scen.: Leonard Gershe, Leonard Spigelgass, dalla commedia musicale di George S. Kaufmann, Leveen McGrath, Abe Burrows; E: Robert Bronner; M.: Harold E. Kress; Scgf.: William A. Horning, Randall Duell; Coreografie: Hermes Pan, Eugene Loring; Int.: Fred Astaire (Steve Canfield), Cyd Charisse (Ninotchka), Janis Paige (Peggy Dainton), Peter Lorre (Brankov), George Tobias (Vassili Markovitch), Jules Munshin (Bibinski), Joseph Buloff (Ivanov), Wim Sonneveld (Peter Ilyitch Boroff); Prod.: Arthur Freed per MGM ■ 35mm. D.: 112'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique, con il permesso di Hollywood Classics

Silk Stockings è un inno all'artificio, ai costumi, agli abiti, alle calze di seta, alla biancheria femminile, al glamour hollywoodiano. E la satira del cinema vi ha lo stesso effetto che in opere come *The Bad and the Beautiful* o *Sunset Blvd.*, dove la demistificazione va di pari passo con la celebrazione. Ma non è impossibile che la critica rivesta un carattere più personale. In un celebre numero, Fred Astaire e Janis Paige declinano cantando le misure dello schermo e la stampa a colori. Parodiando le difficoltà dello schermo largo, mimano una scena d'amore cercando di congiungersi nell'ampiezza dello scope. E un suono espressivo, più profondo, accompagna il ritornello "and stereophonic sound". Brillante numero che cela forse l'opinione del cineasta sul CinemaScope, formato che apprezzava poco. [...] *Silk Stockings* chiude la sua carriera cinematografica, riaffermando la sua concezione lirica e il suo amore per lo spettacolo.

Pierre Berthomieu, *Rouben Mamoulian. La galerie des doubles*, Liège 1995

Stereophonic Sound, di Cole Porter

Stevie Canfield e Peggy Dayton:

"Per portare oggi il pubblico a una proiezione, / Il nome di una stella non basta più come promozione. / Se volete un afflusso di pubblico oceanico, / Dovete offrirgli Tecnicolor, Cinemascope e Suono Stereofonico.

Se anche il nuovo film di Zanuck lo vorran vedere in tanti, / Per guardare i fianchi a Marilyn non dovranno seder davanti. / Se volete un tributo di applausi faraonico, / Dovete avere Tecnicolor, Cinemascope e Suono Stereofonico.

Agli spettatori sembra piaccia poco, / Un abbraccio appassionato tra marito e sposa, / S'ella non ha labbra rosso fuoco, / E su grande schermo, sembra ancor più prosperosa.

Dovete avere il glorioso Tecnicolor, il grandioso Cinemascope / O Cinerama, Vista Vision, Todd-A-O o Superscope / E il Suono Stereofonico / E il Suono Stereofonico [...]"

Silk Stockings is a hymn to artifice, to costumes, clothing, silk stockings, feminine lingerie and Hollywood glamour. This cinema satire has the same effect as films such as *The Bad and the Beautiful* or *Sunset Blvd.*, where demystification goes hand in hand with celebration. The critique in this film, however, may have a more personal slant. In a well-known number, Fred Astaire and Janis Paige sing a song listing screen measurements and colour printing processes. Parodying the difficulties of wide screen production, they mime a love scene where they try to reach each other across the expanse of the screen scope. A more expressive, deeper "and stereophonic sound" accompanies the chorus. A brilliant number that perhaps reveals the filmmaker's opinion of CinemaScope, a format he did not like at all. [...] *Silk Stockings* closes his film career, reaffirming his concept of the musical and his love of show business.

Pierre Berthomieu, *Rouben Mamoulian. La galerie des doubles*, Liège 1995

Stereophonic sound, by Cole Porter

Stevie Canfield and Peggy Dayton:

"Today to get the public to attend a picture show, / It's not enough to advertise a famous star they know. / If you want to get the crowds to come around / You've gotta have glorious Technicolor, / Breathtaking Cinemascope and / Stereophonic sound. If Zanuck's latest picture were the good old-fashioned kind, / There'd be no one in front to look at Marilyn's behind. / If you want to hear applauding hands resound / You've gotta have glorious Technicolor, / Breathtaking Cinemascope and / Stereophonic sound.

The customers don't like to see / The groom embrace the bride / Unless her lips are scarlet. / And her bosom's five feet wide. / You've gotta have glorious Technicolor, / Breathtaking Cinemascope or / Cinerama, Vista-Vision, Superscope or / Todd-A-O and / Stereophonic sound, / And Stereophonic sound [...]"

WILL SUCCESS SPOIL ROCK HUNTER? USA, 1957 Regia: Frank Tashlin

■ Tit. it.: "La bionda esplosiva"; Scen.: Frank Tashlin, dalla commedia di George Axelrod; E: Joe MacDonald; M.: Hugh S. Fowler; Scgf.: Lyle R. Wheeler, Leland Fuller; Cost.: Charles LeMaire; Mu.: Cyril J. Mockridge; Canzoni: Bobby Troup; Ass.R.: Joseph E. Rickards; Int.: Jayne Mansfield (Rita Marlowe), Tony Randall (Rock Hunter), Betsy Drake (Jenny), Joan Blondell (Violet), John Williams (LaSalle jr.), Henry Jones (Rufus), Lili Gentle (April), Mickey Hargitay (Bobo), Georgia Carr (ballerina di calypso), Dick Whittinghill (intervistatore tv), Ann McCrea (Gladys), Alberto Morin e Louis Mercier (uomini francesi); Prod.: Frank Tashlin per 20th Century Fox ■ 35mm. D.: 93'. Col. Versione inglese / English version

È evidentemente il più all'avanguardia fra i film di Tashlin, e senza dubbio il più politico: di conseguenza, uno dei più incompresi. Della commedia di Broadway di George Axelrod Tashlin conserva il titolo, Jayne Mansfield, l'ambiente della pubblicità e poco altro, montando una polemica ponderata e sfaccettata contro l'etica stessa del successo. Le conseguenze sono strepitose dal pun-

This is evidently one of Tashlin's more avant-garde films, without a doubt the most political, and consequently the least understood. From George Axelrod's Broadway play Tashlin kept the title, Jayne Mansfield, the advertising world and little else, whilst mounting a weighted, all-round assault against the very ethics of success. The results, striking from an artistic point of view, were disastrous for

to di vista artistico, ma disastrose per la carriera di Tashlin. [...] Nessun altro film in CinemaScope degli anni Cinquanta è così ossessionato dallo spettro della televisione. La pubblicità comincia dai titoli di testa, un intervallo al centro del film è presentato da Randall che si rivolge ai telefagi in astinenza (mentre lo schermo si rimpicciolisce e passa al bianco e nero) e, in un assurdo apice drammatico, Groucho Marx appare a sorpresa rivelando di essere l'amore perduto di Rita Marlowe. Ma non appena il fumo si dissolve, l'eroe, diventato nel frattempo presidente della sua agenzia di pubblicità, è tornato alla tranquillità della vita quotidiana e alleva polli in una fattoria.

Jonathan Rosenbaum, in *Frank Tashlin*, a cura di Roger Garcia e Bernard Eisenschitz, Crisnée 1994

A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE USA, 1958 Regia: Douglas Sirk

■ Tit. it.: "Tempo di vivere"; Scen.: Orin Jennings; E.: Russell Metty; M.: Ted J.Kent; Scgf.: Alexander Golitzen, Alfred Sweeney; Mu.: Miklos Rozsa; Int.: John Gavin (Ernst Graeber), Liselotte Pulver (Elizabeth Kruse), Jock Mahoney (Immerman), Don DeFore (Boettcher), Keenan Wynn (Reuter), Erich Maria Remarque (prof. Pohlmann), Dieter Borsche (cap. Rahe), Barbara Rütting (una soldatessa), Thayer David (Oscar Binding), Charles Regnier (Josef), Dorothea Wieck (Frau Liser), Kurt Meisel (Heini), Agnes Windeck (Frau Witte), Alexander Engel (Warden), Klaus Kinski (tenente della Gestapo), Karl Ludwig Lindt (Dr. Fressenburg), Alice Treff (Frau Langer); Prod.: Robert Arthur per Universal ■ 35mm. D.: 132'. Col. Versione inglese / English version
■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique, con il permesso di Hollywood Classics

Quello che mi incanta in Douglas Sirk è il delirante miscuglio tra medio evo e modernità, sentimentalismo e raffinatezza, inquadrature anodine e CinemaScope indiavolato. Di tutto questo, si capisce, bisogna parlare come fa Aragon degli occhi di Elsa, delirando molto, un po', completamente, non importa: la sola logica di cui Douglas Sirk si preoccupa è il delirio. [...] Penso che questo film sia bello perché mi dà l'impressione che Ernst e la sua Lisbeth, i due eroi dai volti così dolcemente alla Preminger, a forza di chiudere gli occhi con rabbiosa ingenuità in una Berlino sotto le bombe, arrivino al fondo di sé stessi più di qualsiasi altro personaggio cinematografico fino ad oggi. Come ha detto Rossellini, è grazie alla guerra che ritrovano l'amore. Si ritrovano, grazie a Hitler, uomo e donna che Dio creò. È perché bisogna amare per vivere che bisogna vivere per amare, ci dice Ernst mentre ammazza una partigiana russa, o Lisbeth bevendo il suo champagne a piccoli sorsi. Amarsi senza fine, ci dice con loro Douglas Sirk ad ogni immagine, in omaggio a Baudelaire, amarsi e morire. E il suo film è bello perché si pensa alla guerra guardando passare le immagini d'amore, e viceversa.

Jean-Luc Godard, in "Cahiers du cinéma", 94, 1959

Tashlin's career. [...] No other CinemaScope film from the fifties is so preoccupied by the spectre of television. Advertising makes an appearance from the opening titles, during an interval in the middle of the film aimed at the cold turkey tele-phages presented by Randall (whilst the screen shrinks and turns to black and white) and in an absurd dramatic climax in which Groucho Marx unexpectedly pops up revealing himself to be Rita Marlowe's lost love. But as soon as the smoke fades, the hero, having in the meantime become the president of his advertising agency, has returned to the tranquillity of daily life raising chickens on a farm.

Jonathan Rosenbaum, in *Frank Tashlin*, edited by Roger Garcia and Bernard Eisenschitz, Crisnée 1994

This is what enchants me about Sirk: this delirious mixture of medieval and modern, sentimentality and subtlety, tame compositions and frenzied CinemaScope. Obviously one must talk about all this as Aragon talks about Elsa's eyes, raving a little, a lot, passionately, no matter, the only logic which concerns Sirk is delirium. [...] I find the film remarkable because it gives me the feeling that Ernst and his Lisbeth, this couple with the smooth Premingerian faces, by closing their eyes with passionate simplicity in Berlin under the bombs, ultimately delve deeper into themselves than any other character in a film to date. As Rossellini says, it is thanks to the war that they find love. They become, thanks to Hitler, man and woman as God created them. It is because one must love to live that one must live to love, says Ernst in killing a Russian partisan, or Lisbeth while delicately sipping her champagne. Love at leisure, says Sirk approvingly with every shot in homage to Baudelaire, love then and die. And his film is beautiful because one thinks of the war as one watches these images of love, and vice versa.

Jean-Luc Godard, in "Cahiers du cinéma", 94, 1959

50 ANNI DI SCHERMO PANORAMICO E DI STEREOFONIA 50 YEARS OF WIDESCREEN AND STEREOGRAPHIC SOUND

Conferenza di Jean-Pierre Verscheure, presidente del centro di studi e di ricerca Cinévolution. Con la collaborazione della Cineteca di Mons, Belgio
Lecture by Jean-Pierre Verscheure, president of the Cinévolution center for study and research. In collaboration with the Film Archives in Mons, Belgium

Seconda parte: VistaVision e Todd-AO dalle origini ai giorni nostri

Dopo la prima conferenza tenuta nell'edizione scorsa del Cinema Ritrovato, continuiamo quest'anno il percorso di scoperta (o riscoperta) della favolosa metamorfosi visiva e sonora introdotta con l'avvento dei formati *widescreen* e del suono stereofonico.

Questa volta commemoriamo il cinquantenario del formato VistaVision e del ritorno del 70mm della società Todd-AO. Le major già da alcuni anni cercavano di migliorare la qualità dello spettacolo cinematografico quando, nel 1952, scoprirono le straordinarie possibilità del Cinerama con il film *This Is Cinerama*. Il Cinerama però si rivelò estremamente delicato e costoso, impossibile da esportare in tutte le sale, e quindi destinato a scomparire dieci anni dopo, chiudendo in bellezza con *How the West Was Won*. La Fox decise di adottare l'invenzione del professor Henri Chrétien e lanciò nel 1953 il CinemaScope a quattro piste magnetiche. Per tutte le sale del mondo si apriva l'era del grande schermo e della stereofonia. L'anno seguente, *The Egyptian* fu girato con nuove lenti anamorfiche e segnò una nuova tappa importante nella qualità del CinemaScope.

La MGM propose agli esercenti un sistema sonoro stereofonico compatibile con le apparecchiature già esistenti e più economico di quello Fox. Si trattava del Perspecta Sound, che conobbe un successo molto limitato e fu a lungo poco noto anche agli storici del cinema. La Paramount optò per questo sistema sonoro ma preferì per l'immagine un procedimento che permettesse una migliore definizione e una maggiore profondità di campo, grazie all'utilizzo di una macchina da presa 35mm a trascinamento orizzontale: il VistaVision, con le sue otto perforazioni a fotogramma, diventerà qualitativamente la miglior soluzione possibile, come rimarca lo slogan "Motion Picture High Definition". Il VistaVision interessò rapidamente i grandi maestri del cinema, come il De Mille di *The Ten Commandments*, ma anche i giovani registi con scarsi mezzi finanziari come Jerry Lewis. Il VistaVision, così come il CinemaScope, non era sfruttato esclusivamente dalle major che lo avevano introdotto: ne è un esempio la Rank, che presto lo utilizzerà per *The Battle of the River Plate*.

Oklahoma! segna il ritorno del formato 70mm con il procedimento Todd-AO: immagine di eccezionale qualità e suono stereofonico a sei piste sonore magnetiche. Ma il costo proibitivo spinse gli ingegneri a trovare altre soluzioni tecniche: la macchina da presa VistaVision sarà modificata, le verrà aggiunta un'ottica anamorfica. Il risultato finale sarà il Technirama, una soluzione ibrida tra VistaVision e CinemaScope, con la quale saranno girati *King of Kings* e *Spartacus*. Oggi, VistaVision e 70mm sono utilizzati solo in casi rari, spesso su richiesta dei direttori della fotografia o per necessità tecniche, come dimostrano *Star Wars*, *Little Buddha* e *Hamlet*.

Jean-Pierre Verscheure – Cinévolution

Part two: VistaVision and Todd-AO from the origins to the present day

Following on from the first conference, held during last year's edition of Il Cinema Ritrovato, we continue with the journey of discovery (or rediscovery) through the fantastic visual and sound metamorphosis introduced with the arrival of the wide screen formats and stereophonic sound.

This time we commemorate the fiftieth anniversary of the VistaVision format and the return of the Todd-AO company's 70mm. The majors were already trying to improve the cinema experience when, in 1952, they discovered the extraordinary possibilities of Cinerama with *This Is Cinerama*. Cinerama, however, revealed itself to be extremely delicate and expensive, impossible to employ in every cinema and therefore destined to disappear ten years later, on a high note, with *How the West Was Won*. Fox decided to adopt professor Henri Chrétien's invention and launched the four magnetic tracks CinemaScope in 1953. The cinemas of the world had entered the era of the big screen and stereophonic sound. *The Egyptian* was shot the following year with new anamorphic lenses and became an important landmark for the quality of CinemaScope.

MGM proposed cinemas a stereophonic sound system that was compatible with existing equipment and cheaper than Fox's system. The Perspecta Sound had very limited success and was for a long time relatively unknown amongst cinema historians. Paramount opted for the same sound system but preferred, for its images, a process that allowed for better definition and a greater depth of field, thanks to the use of 35mm cameras with horizontal film transport. VistaVision, with its eight perforations per frame, would become, as the catch line claimed ("Motion Picture High Definition"), qualitatively the best possible solution. It was of immediate appeal to the great masters of cinema such as De Mille, that used it for *The Ten Commandments*, and young directors with limited funds, such as Jerry Lewis. VistaVision, like CinemaScope, was not used exclusively by the majors that had introduced it: Rank, for instance, used it for *The Battle of the River Plate*.

Oklahoma! marked the return of the 70mm format with the Todd-AO process: exceptional quality of images and stereophonic sound, on six magnetic sound tracks. But the prohibitive costs pushed engineers to find other technical solutions. The VistaVision camera was modified with the addition of an anamorphic lens. The final result was Technirama, a hybrid solution between VistaVision and CinemaScope, used to shoot *King of Kings* and *Spartacus*. VistaVision and 70mm are rarely used today, unless specifically requested by directors of photography or for technical requirements, as seen in *Star Wars*, *Little Buddha* and *Hamlet*.

Jean-Pierre Verscheure – Cinévolution

BRANI DA / CLIPS FROM

THIS IS CINERAMA (Prod.: Cinerama, 1952): CinemaScope reduction from Cinerama (2,35:1), Eastmancolor, Optical sound mono.

HOW THE WEST WAS WON (Prod.: MGM; Regia della sequenza: Henry Hathaway, 1962): CinemaScope reduction from Cinerama (2,35:1), Eastmancolor, Optical sound mono.

THE ROBE (Prod.: Fox; Regia: Henry Koster, 1953): anamorphic Henri Chrétien (2,55:1), Eastmancolor, 4 magnetic tracks.

THE EGYPTIAN (Prod.: Fox; Regia: Michael Curtiz, 1954): anamorphic Baush & Lomb second generation (2,55:1), Technicolor, 4 magnetic tracks.

PERSPECTA SOUND demonstration film (Prod.: MGM; 1955): anamorphic Baush & Lomb (2,35:1), Eastmancolor, Perspecta Sound.

THE SHEEPMAN (Prod.: MGM; Regia: George Marshall, 1958): anamorphic (2,35:1), Technicolor, Perspecta Sound.

THE TEN COMMANDMENTS (Prod.: Paramount; Regia: Cecil B. De Mille, 1956): Standard Wide Screen reduction from VistaVision (1,96:1), Technicolor, Perspecta Sound.

THE DELICATE DELINQUENT (Prod.: Paramount; Regia: Jerry Lewis, 1957): Standard Wide Screen reduction from VistaVision (1,85:1), B&W, Optical sound mono.

THE BATTLE OF THE RIVER PLATE (Prod.: Rank; Regia: M. Powell & E. Pressburger, 1957): Standard Wide Screen reduction from VistaVision (1,85:1), Technicolor, Optical sound mono.

OKLAHOMA! (Prod.: Magna; Regia: Fred Zinnemann, 1955): anamorphic Baush & Lomb (2,55:1), Technicolor, 4 magnetic tracks.

KING OF KINGS (Prod.: MGM; Regia: Nicolas Ray, 1961): CinemaScope reduction from Technirama (2,35:1), Technicolor, 4 magnetic tracks.

SPARTACUS (Prod.: Universal; Regia: Stanley Kubrick, 1960): CinemaScope reduction from Technirama (2,35:1), Technicolor, Optical sound mono.

STAR WARS (Prod.: Fox; Regia: George Lucas, 1977): CinemaScope reduction from Panavision and VistaVision (2,35:1), Eastmancolor, 4 magnetic tracks.

LITTLE BUDDHA (Prod.: RPC & Ciby 2000; Regia: Bernardo Bertolucci, 1993): CinemaScope reduction from Technovision, VistaVision and 65mm (2,35:1), Eastmancolor, Dolby SR.

HAMLET (Prod.: Castle Rock; Regia: Kenneth Branagh, 1996): CinemaScope reduction from 65mm (2,35:1), Eastmancolor, Dolby SR.



LA GRÈVE Francia, 1905 Regia: Ferdinand Zecca

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 112 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

Per vendicare la morte del marito colpito dai proiettili mentre scioperava, una donna uccide il direttore della fabbrica; il figlio del direttore riconosce l'errore del padre e chiede il perdono per la donna. "L'Apotheosi ci mostra il Lavoro con le fattezze di un operaio e il Capitale con i tratti di un uomo ricco decisi ad unire le loro forze per dare felicità e fortuna a tutti nell'avvenire. La Giustizia appare e presiede a questa leale alleanza" (Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*).

To revenge the death of her husband, shot during a strike, a woman murders the director of the factory. The director's son admits his father's mistake and asks the woman for forgiveness. "The Apotheosis shows us Labour with the face of a factory worker and Capital with the features of a rich man determined to join forces to bring happiness and fortune to everyone in the future. Justice appears and presides over this loyal alliance" (Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*).

EXTIRPATION DES TUMEURS ENCAPSULÉES Francia, 1906 Regia: Eugène-Louis Doyen

■ E: Clément Maurice; Prod.: Eugène-Louis Doyen ■ 35mm. L.: 349 m. D.: 19' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinemateca Portuguesa ■ Copia restaurata a partire da un nitrato nel 2002 / Print restored from a nitrate in 2002

LES OPÉRATIONS SUR LA CAVITÉ CRÂNIENNE Francia, 1911 Regia: Eugène-Louis Doyen

■ E: Clément Maurice; Prod.: Eugène-Louis Doyen ■ 35mm. L.: 325 m. D.: 18' a 16 f/s. Imbuito / Tinted. Didascalie spagnole / Spanish intertitles ■ Da: Cinemateca Portuguesa ■ Copia restaurata a partire da un nitrato nel 2002. Colore restaurato con procedimento Desmet / Print restored from a nitrate in 2002. Color restoration with Desmet process

Eugène-Louis Doyen (1859-1916) è stato uno dei chirurghi più famosi dell'inizio del ventesimo secolo, e uno dei primi a utilizzare il cinema nell'ambito della ricerca e dell'insegnamento della chirurgia moderna. Doyen ha lavorato con tre operatori che, fra il 1897 e il 1906, hanno ripreso una sessantina dei suoi interventi chirurgici. Questi film furono presentati da Doyen in diversi congressi internazionali di medicina, tra cui quello organizzato a Lisbona nell'aprile 1906. Rientrato a Parigi, Doyen interruppe la collaborazione con Clément Maurice dopo aver saputo che questi aveva ceduto alcuni film a degli ambulanti francesi, compromettendo decisamente la reputazione internazionale del chirurgo. Doyen decise di sospendere le riprese di nuovi film e di affidare l'esclusiva della distribuzione della sua collezione a una società francese. Tra il 1906 e il 1911 preparò tre antologie tematiche dei suoi film, che affidò per la distribuzione alla Société Générale des Cinématographes Éclipse a condizione che venissero proiettate soltanto in contesti didattici o scientifici. Con la morte di Doyen, avvenuta nel 1916, quasi tutta la collezione sparì: all'inizio degli anni Novanta si conoscevano solo cinque dei quasi sessanta film medici di Doyen. Nel 2002 la Cinemateca Portuguesa ha identificato tra le sue collezioni due delle tre antologie tematiche che Doyen realizzò per l'Éclipse. Le due antologie sembrano complete e presentano tutti le didascalie originali in francese e spagnolo, verosimilmente scritte sotto la direzione di Doyen stesso. La scoperta di questi film è un vero e proprio avvenimento non solo per la storia del cinema scientifico, ma anche per quella della medicina e dell'evoluzione delle tecniche chirurgiche. Il restauro di queste pellicole è stato sostenuto finanziariamente dai medici portoghesi António Gutierrez Setúbal, Eduardo Roberto, Fátima Fausino, Francisco Salvado e José Bismarck.

Tiago Baptista – Cinemateca Portuguesa

Eugène-Louis Doyen (1859-1916), one of the most famous surgeons of the turn of the century, was amongst the first to use cinema for research and teaching modern surgical techniques. Doyen worked with three cameramen who, between 1897 and 1906, shot around sixty of his operations. He presented these films at various international medical conferences such as the one held in Lisbon in 1906. Upon his return to Paris, Doyen broke off his collaboration with Clément Maurice after finding out that he had given some films to French street traders, seriously damaging his international reputation. He decided to interrupt the production of new films and gave a French company exclusive distribution rights to his collection. Between 1906 and 1911 Doyen prepared three thematic anthologies of his films, which he gave to the Société Générale des Cinématographes Éclipse for distribution, upon condition that they be shown solely for didactic or scientific purposes. After Doyen's death in 1916, nearly all his collection was lost. By the beginning of the nineties only five of the nearly sixty medical films that he produced had been found. In 2002 the Cinemateca Portuguesa identified, amongst its collection, two of the three thematic anthologies that Doyen prepared for Éclipse. The two anthologies seem complete and have all the original French and Spanish intertitles, in all likelihood written under Doyen's direction. The discovery of these films is a veritable event not only as far as the history of scientific cinema is concerned, but also for the history of medicine and the evolution of surgical techniques. The following Portuguese doctors financed the restoration of these films: António Gutierrez Setúbal, Eduardo Roberto, Fátima Fausino, Francisco Salvado and José Bismarck.

Tiago Baptista – Cinemateca Portuguesa

MOMENTI PRINCIPALI DI UN ISTERECTOMIA ADDOMINALE. INTERVENTO CHIRURGICO DEL PROF. L. SUSSI **Italia**

■ 35mm. L.: 43 m. D.: 2' a 20 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: La Camera ottica (Corso di Laurea DAMS dell'Università di Udine) ■ Il restauro di questo film è stato eseguito per l'Associazione Kinoatelle di Gorizia, che ha messo a disposizione il nitrato positivo originale. Le lavorazioni sono state eseguite con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia presso il laboratorio di restauro La camera ottica del Corso di laurea DAMS dell'Università di Udine e presso L'Immagine Ritrovata di Bologna nel maggio 2004 / The restoration of this film has been carried out for the Associazione Kinoatelle di Gorizia, which made available the original nitrate positive. The work was carried out with the contribution of the Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia at La camera ottica restoration laboratory of the DAMS degree course (Udine University) and at L'immagine Ritrovata in Bologna, in May 2004.

Luigi Sussi nasce a Gorizia nel 1894. Chirurgo di scuola viennese, apporto di innovazioni nelle tecniche chirurgiche negli anni Trenta, si forma tra Vienna, Roma e Praga. Tra la fine degli anni Venti e la seconda guerra mondiale, diventa uno dei personaggi pubblici di maggiore rilievo di Gorizia. È primario del reparto chirurgico di S. Giusto nel 1925, direttore dell'ospedale civile nel 1927, docente di patologia chirurgica a Padova, primario dell'ospedale civile, podestà dal 1943 al 1944, autore di testi scientifici, presidente della Reale Unione Nazionale Aeronautica. Il film, conservato in un'unica copia positiva su supporto nitrato, è prima di tutto una breve (e purtroppo lacunosa) incursione nel documentario medico-scientifico. Ritrae un corpo tranco, sul quale mani brulicanti e guantate operano tagli, incisioni, divaricazioni, asportazioni, suture. La componente documentaristica, seppur prevalente, vira in direzione di un cinema "corporeale", che sembra procedere verso l'astrazione e la spersonalizzazione medica. Forse aspira – in modo celato, sotto l'esposizione cruda – a essere riconosciuto come rappresentazione cinematografica dell'Arte del Chirurgo.

Simone Venturini – DAMS Gorizia

Luigi Sussi was born in Gorizia in 1894. Trained in Vienna, Rome and Prague, he was a surgeon of the Viennese school and contributed innovations to surgery techniques in the thirties. He became, between the end of the twenties and the Second World War, one of the most prominent public figures in Gorizia. He became head of the surgery department at S. Giusto in 1925, director of the civil hospital in 1927, professor of surgical pathology in Padova, head of the civil hospital, "podestà" between 1943 and 1944, author of scientific texts and president of the Royal National Aviation Union. The film, preserved in a single positive nitrate print, is first of all a brief (and unfortunately incomplete) foray into the medical and scientific documentary. It shows a mutilated body, over which bristling and gloved hands perform cuts, incisions, divarications, removals and sutures. The documentary aspect, even though prevalent, steers towards a "corporeal" cinema, that seems to proceed towards medical abstraction and depersonalisation. Maybe it aspires, covertly under crude exposition, to be recognized as the cinematographic representation of the Surgeon's Art.

Simone Venturini – DAMS Gorizia

LA LUTTE POUR LA VIE **Francia, 1907 Regia: André Heuzé**

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 305 m. D.: 17' a 16 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

Un vagabondo indossa i panni di uno spaventapasseri e giunge a Parigi in cerca di lavoro. Trova un portafogli rigonfio, appartenente a M. Heuzé. "Senza tergiversare, restituisce ciò che ha trovato al suo proprietario. E la Provvidenza lo ricompensa immediatamente..." (Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*).

A vagabond wearing a scarecrow's clothes arrives in Paris in search of work. He finds a wallet full of money that belongs to a certain M. Heuzé. "Without hesitating he returns it to his owner and is immediately rewarded by providence ..." (Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*).

UN TESTAMENTO ORIGINALE **Italia, 1907 Regia: Giovanni Vitrotti**

■ E: Giovanni Vitrotti; Prod.: S. A. Ambrosio ■ 35mm. L.: 160 m. D.: 9' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna (within Italian Silent Films Repatriation: Joint project by Cineteca del Comune di Bologna, American Film Institut and Library of Congress) ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2004 / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2004

Per una clausola sul testamento del conte defunto, il nipote Filippo può ereditare solo se si sposa entro due ore. Una grassa venditrice di legumi è l'unica disposta ad accettare. Ma, giunti presso l'ufficiale di stato civile, devono vedersela coi fratelli di Filippo, che nascondono i registri, i calamai e tutto ciò che serve per il matrimonio.

Due to a clause in the late Count's will his nephew, Filippo, is only allowed his inheritance if he marries within two hours. A fat beans seller is the only one willing to accept. But, once they reach the registrar they must deal with Filippo's brothers, who hide the registers, ink wells and everything needed for the wedding.

LA BELLA LATTIAIA Italia, 1908

■ Int.: Amleto Novelli; Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 151 m. D.: 9' a 16 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2004, a partire da un positivo nitrato, depositato presso la Cineteca di Bologna da Daniel N. Casagrande nel settembre 2002 / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2004 from a nitrate positive deposited at the Cineteca di Bologna by Daniel N. Casagrande in September 2002

Una storia d'amore in cui un pastore e un ricco signore si innamorano di una lattiaia. La ragazza si addolcisce e torna dal suo povero amante, mentre il signore diventa gentilissimo e prende la coppia sotto la sua protezione.

A love story in which a poor shepherd and a lord become enamoured of a dairy-maid. The maid relents and returns to her poor lover, while the lord becomes exceedingly gracious and takes the couple under his protection.

SEIN EIGNER MOERDER Germania, Regia: Max Mack

■ Int.: Richard Oswald ■ 35mm. L.: 500 m. D.: 28' a 16 f/s. Bn. Didascalie flash tedesche / Flash German intertitles. Copia lavoro / Workprint ■ Da: Cinémathèque Française

Bizzarra variante di Jekyll e Hyde, pieno dell'eleganza e della bellezza degli anni '10. Un ricco beve una pozione e diventa un negro. Scappa, trova rifugio tra i derelitti. Cerca di rientrare in casa, viene scoperto, reagisce, e la sua bella villa va in fiamme. Si sveglia: era un incubo. Le didascalie flash e le indicazioni per le colorazioni aggiungono fantasmi a una storia di sogno e mistero.

A bizarre version of Jekyll and Hyde, full of the elegance and beauty of the first decade of the century. A rich man drinks a potion and becomes a black man. He runs away and finds refuge amongst the down-and-outs. He tries to go back to his house. Discovered he reacts and his beautiful villa goes up in flames. He wakes up. It was a nightmare. The flash titles and the colour indications add ghosts to a story of dream and mystery.

NIJNI NOVGOROD Russia

■ 35mm. L.: 103 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No titles ■ Da: Cinémathèque Française

Non-fiction girata nella città russa del titolo, prima della rivoluzione. Immagini di straordinaria lucentezza, di un mondo che non sa che sta per finire.

A non-fiction film shot in the Russian town of Nijni Novgorod before the revolution. Extraordinarily lucid images of a world that does not know it is about to end.

IL GRANDIOSO CORTEO DEI FUNERALI DELL'ON. COSTA Italia, 1910

■ Tit. alternativo: "I solenni funerali dell'Onorevole Andrea Costa"; Prod.: Luca Comerio ■ 35mm. L.: 278 m. D.: 16' a 16 f/s. Bn. con didascalie colorate / B&w. with colored intertitles ■ Da: CIDRA (Imola) ■ Restauro promosso da Bacchilega Editore e curato da Associazione Home Movies presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, dalla copia in possesso del CIDRA / Restored by Associazione Home Movies at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a print held by CIDRA. Restoration promoted by Bacchilega Editore

Il documentario fu girato il 22 gennaio 1910 su commissione del Cine Centrale di Reggio Emilia, che incaricò Luca Comerio di realizzare la cronaca filmata del funerale di Andrea Costa, l'esponente più importante del movimento socialista italiano di allora. La cinepresa entra fin dentro la camera ardente e mostra i passaggi salienti di un rito collettivo che con il cinema diviene realmente pubblico: l'uscita dal feretro dal Municipio di Imola, le personalità politiche intervenute, l'imponente corteo funebre che dal palazzo comunale raggiunge la Fornace Gallotti, il momento dei discorsi e la partenza del feretro per Bologna. Qui viene poi mostrato l'imponente corteo da Porta Mazzini a Piazza Malpighi, dove si interrompono le riprese.

Commissioned by Reggio Emilia's Cine Centrale, the documentary was shot on 22 January 1910. Luca Comerio was asked to realise a filmed account of the funeral of Andrea Costa, the most important exponent of the Italian Socialist movement of the time. The camera goes right into the funeral chamber and shows the main passages of a collective ritual that, through cinema, becomes truly public: the coffin's exit from Imola's municipal building, the political figures in attendance, the imposing funeral procession that travelled from the town hall to the Fornace Gallotti, the speeches and the coffin's departure for Bologna. Here we see the imposing procession from Porta Mazzini to Piazza Malpighi, where the images end.

LE SORELLE BARTELS Italia, 1910

■ Tit. alternativo: "Le due sorelle"; Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 74 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No titles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna (within Italian Silent Films Repatriation: Joint project by Cineteca del Comune di Bologna, American Film Institut and Library of Congress) ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2004 / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2004

Nuovi ed eleganti esercizi di acrobatismo eseguiti dalle sorelle Bartels.

New and graceful acrobatic exercises by the Bartels sisters.



LA SPADA DI LEGNO Italia, 1910

■ Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 237 m. D.: 13' a 16 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2004, a partire da un positivo nitrato, depositato presso la Cineteca di Bologna da Daniel N. Casagrande nel settembre 2002 / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2004 from a nitrate positive, deposited at the Cineteca di Bologna by Daniel N. Casagrande in September 2002

Il vecchio soldato Arnoldo per gran bisogno di danaro vende la sua spada e la sostituisce con una di legno. Federico II, che si era accorto del cambio, ordina la rivista delle truppe, onde Arnoldo è costretto a sfoderare e a mostrare la sua spada...
"Catalogo delle films al 1 gennaio 1911", Cines, Roma 1911

Arnoldo, an old soldier, is so short of money that he sells his sword and replaces it with one made of wood. Federico II, having noticed the switch, orders a review of the troops, therefore forcing Arnoldo to unsheathe his sword...
"Catalogo delle films al 1 gennaio 1911", Cines, Roma 1911

LE FEU À LA MINE Francia, 1911 Regia: Léonce Perret

■ Tit. alternativo: "La Mine en feu"; Scen.: Léonce Perret; Op.: Georges Specht; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 279 m. D.: 16' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

Louis e Jacques, due amici minatori, sono innamorati della stessa donna. Ma è Louis che deve assistere al matrimonio di Jacques. Il lavoro in miniera è duro, i due amici scendono nei pozzi. All'improvviso si leva alto un grido: la miniera è in fiamme! Jacques è ancora sotto... Louis si offre per scendere e salvarlo. Presto la gabbia risale, con Jacques svenuto che riprende i sensi tra le braccia della moglie. Poi cala il silenzio: l'eroico Louis è morto.

Louis and Jacques, miners and friends, are in love with the same woman. But it is Louis that must attend Jacques' wedding. Work in the mine is hard and the two friends go down the shafts. Suddenly a cry is raised: the mine is on fire! Jacques is still down... Louis offers to go down and save him. Soon the lift returns to the surface with Jacques, fainted. He regains his senses in his wife's arms. Silence: the heroic Louis is dead.

FOR THE QUEEN'S HONOR Italia, 1913 Regia: Guido Volante

■ Tit. or. it.: "Amor di regina"; Scen.: Arrigo Frusta; Int.: Mary Cléo Tarlarini (la regina Maritza), Orlando Ricci (Ircano III), Alfredo Bertone (Oscar), Oreste Grandi, Cesare Zucchi, Giovanni Coppo, Carlo Tamburini, Domenico Serra, Cesare Pellegrini, Giulio Conti, Dario Silvestri (ufficiali); Prod.: S.A. Ambrosio ■ 35mm. L.: 641 m. D.: 35' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

Solido melodramma nobiliare nella copia distribuita sul mercato americano. Un ufficiale amante della regina di Ircania salva i reali da un colpo di stato portandoli oltre confine. Organizza un piano per ristabilire l'ordine, ma scoppia un incendio mentre si trova ad amoreggiare nelle stanze della sovrana. Per evitare lo scandalo, si lascia morire tra le fiamme.

Solid aristocratic melodrama. An officer loves the queen of Ircania; he saves the royals from a coup d'état, by taking them across the border. The officer organises a plan to reinstate order, but a fire breaks out whilst he is flirting in the queen's chambers. To avoid a scandal he lets himself be killed by the flames. This print was released into the American market.

KRI KRI RINCASA TARDI Italia, 1913

■ Int.: Raymond Frau (Kri Kri), Lea Giunchi (Lea); Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 98 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn. imbibito e colorato a mano (1 inquadratura) / B&w, tinted and hand colored (one shot). Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2004, a partire da un positivo nitrato depositato presso la Cineteca di Bologna da Daniel N. Casagrande nel settembre 2002 / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2004 from a nitrate positive, deposited at the Cineteca di Bologna by Daniel N. Casagrande in September 2002

Kri Kri è vessato da moglie e suocera, che non gli consentono di far tardi la sera. La volta in cui rimane chiuso fuori, ecco che lo salva una brillante idea. Sulla piazza vi è un monumento con un cannone: Kri Kri lo carica, s'infila nella bocca e si fa sparare direttamente in sala da pranzo.

Kri Kri is tormented by his wife and mother in law who won't let him come home late. One night locked out of the house, he is saved by a brilliant idea. In the square there is a monument with a cannon. Kri Kri, loads it, slides inside it and shoots himself straight into the dining room.

OISEAUX SUR LA BRANCHE Francia, 1913

■ Prod.: Éclair ■ 35mm. L.: 188 m. D.: 11' a 16 f/s. Colorato a mano / Hand colored ■ Da: Cinémathèque Française

Le divertenti tribolazioni di una cantante e di un pittore che non hanno soldi per pagare l'affitto.

The amusing tribulations of a singer and an artist who can't pay the rent.



DODSJOKEYEN Italia, 1915 Regia: Alfred Lind

■ Tit. or. it: "Il jockey della morte"; Sog. e Scen.: Alfred Lind; F.: Alfred Lind; Int.: Alfred Lind, Miss Evelyn, Trude Nick; Prod.: Armando Vay ■ 35 mm. L.: 1180 m. (L. or.: 1600 m.). D.: 58' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie francesi e olandesi / French and Dutch intertitles ■ Da Cinémathèque Royale de Belgique ■ Copia restaurata a partire da un positivo nitrato nel 2004 / Print restored by Cinémathèque Royale de Belgique from a nitrate positive in 2004

L'intendente del conte di Clermont-Tonnère è diventato padrone del castello dopo aver assassinato i suoi padroni e aver affidato la loro figliuola, Helda, a un circo. Quindici anni dopo, Henri, nipote del conte, giunge al castello e scopre la verità. Raggiunge Helda e ben presto viene assunto nel circo. Sfuggiranno all'ira del malvagio intendente grazie alla loro abilità circense, coronando infine il loro sogno d'amore tra le mura del castello.

Non siamo riusciti a trovare tracce della fortuna commerciale di *Dodsjokeyen* (*Il jockey della morte*) in Belgio. Era distribuito da Les Films Charles Hendrickx, ditta specializzata in piccoli film d'azione americani. Vista la classe e l'origine del film di Lind, la sua presenza nel catalogo di questo distributore è abbastanza insolita. Con l'arrivo del sonoro tutte le copie furono cedute a dei cinema ambulanti che le utilizzarono fino agli anni Cinquanta. A partire dal 1962 la Cinémathèque Royale de Belgique cominciò ad acquisirle. Questa copia non solo era in uno stato fisico deplorabile, ma sembrava anche composta in gran parte da materiale di scarto: c'erano molte scene sovresposte o sottoesposte, alcune inquadrature erano stampate fuori quadro. Tutto ciò comunque non intacca la grande forza poetica del film, pieno di immagini ai confini del surrealismo. Colpiscono anche l'audacia della fotografia e dei giochi di luce. L'azione di questo film italiano girato da un danese si svolge in Francia. Si può notare sulla parete del circo un manifesto in francese, unico sforzo per rispettare il colore locale. Speriamo di trovare un giorno le didascalie originali italiane. Jean-Marie Buchet – Cinémathèque Royale de Belgique

The count of Clermont-Tonnère's superintendent has become the master of the castle after having assassinated its owners and given Helda, their daughter, away to a circus. Fifteen years later the count's nephew, Henri, returns to the castle and finds out the truth. He catches up with Helda and is soon hired by the circus. They escape the wrath of the evil superintendent thanks to their circus skills and crown their dreams of love between the walls of the castle.

We have not been able to find out anything about the commercial fortunes of *Dodsjokeyen* (*Il jockey della morte*) in Belgium. It was distributed by Les Films Charles Hendrickx, a company that specialised in small American action films. Its presence in this distributor's catalogue is rather unusual considering the quality and origin of Lind's film. With the onset of talking pictures all copies were given to travelling cinemas, which carried on showing them up to the fifties. In 1962 the Cinémathèque Royale de Belgique started buying them. The film was not only in a deplorable physical state but it also seemed to be made up, for the most part, of rejected material. Many scenes were either over or underexposed and some shots were printed out of the frame. None of this detracts from the considerable poetic power of the film, which is full of images that border on surrealism. The audacity of the photography and the light effects are striking too. The action of this Italian film, shot by a Dane, is set in France. The only concession to local colour is a French poster on the wall of the circus. We hope one day to find the original Italian intertitles. Jean-Marie Buchet – Cinémathèque Royale de Belgique

LE PIED QUI ÉTREINT Francia, 1916 Regia: Jacques Feyder

■ Scen.: Jacques Feyder; Int.: Kitty Hott, André Roanne, Georges Biscot; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 1750m. D.: 95' a 16 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

1: "Le Vocophone sans fil ou La Farandole électrique": Nell'intento di continuare la lotta che sostiene con la temibile associazione del "Pied qui étireint" (Il piede che stringe) il celebre detective scientifico Justin Crecelle ha inventato il "Vocafono senza filo". Il capo dei banditi: "L'homme au foulard vert" (L'uomo dal foulard verde) lancia nel telefono della ricca ereditiera Hélène Forcédonny una intensa corrente che colpisce Hélène e i due che la vogliono soccorrere, causando un interminabile ballo di San Vito. 2: "Le Rayon noir": Per stroncare l'amore del detective, l'uomo dal foulard verde punta su Hélène un "raggio nero" che la trasforma in negra. 3: "La Mort du ressuscité ou La Girouette du temple chinois": L'uomo dal foulard verde attira Hélène in un tempio cinese. 4: "L'homme au foulard vert": Crecelle ha scoperto sull'elenco telefonico l'indirizzo del covo dei banditi. Dopo aver preso la casa d'assedio il detective vede infine il volto del suo nemico: è Charlot! Service de l'Imprimerie des Établissement Gaumont, 6.3.1916

1: "Le Vocophone sans fil ou La Farandole électrique": To help in his long struggle against the terrible "Pied qui étireint" (Foot Squeeze) gang, the famous scientific detective, Justin Crecelle, has invented the "Wireless Vocophone". The evil bandit chief, "L'homme au foulard vert" (The Man with the Green Scarf), sends a powerful current down the phone line of a rich heiress, Hélène Forcédonny, striking not only her, but also the two people who run to her rescue. The result is an interminable St. Vitus' dance. 2: "Le Rayon noir": To destroy the detective's love for Hélène, the man with the green scarf points a black ray at her and turns her into a black woman. 3: "La Mort du ressuscité ou La Girouette du temple chinois": The man with the green scarf tempts Hélène into a Chinese temple. 4: "L'homme au foulard vert": Crecelle has found the address of the bandit's lair in the phone book. Having laid siege to the house the detective finally sees the face of his enemy: it's Charlot! Service de l'Imprimerie des Établissement Gaumont, 6.3.1916

LA TROUVAILLE DE BUCHU Francia, 1917 Regia: Jacques Feyder

■ Scen.: Jacques Feyder; Int.: Françoise Rosay; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 180 m. D.: 9' a 17 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da Cinémathèque Française

Il barbone Buchu trova una moneta e con quella decide innanzitutto di acquistare un giornale e un garofano per l'occhiello della sua giacca sbrindellata. Poi regala un soldino a un cieco e si concede un sigaro. Infine si mangia un panino al ristorante e, con i soldi avanzati, si compra gli stuzzicadenti.

Buchu the tramp finds a coin with which he decides to buy a newspaper and a carnation for the buttonhole of his tattered jacket. He then gives a coin to a blind man and buys himself a cigar. Finally he eats a sandwich at a restaurant and, with the remaining money, buys some toothpicks.

INGE (?) Germania (?), 1918 (?) Regia: Otto Rippert (?)

■ 35mm. L.: 1635 m. D.: 80' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi e olandesi / French and Dutch intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique ■ Copia lavoro bianco e nero stampata a partire da un positivo nitrato imbibito/ Black and white workprint from a tinted nitrate positive

Questo film è stato recentemente trovato in un garage dove alcune persone avevano relegato le vecchie cose della soffitta di un parente defunto. I titoli di testa erano completamente scomparsi. Il solo segno utile all'identificazione era un titolo sulle scatole: *Inge*. Molto probabilmente si tratta di un film tedesco, austriaco o scandinavo degli anni '10. L'unica traccia affidabile che abbiamo trovato è quella fornita da *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933* (Berlin, 1988), secondo il quale tra i dodici titoli attribuiti a Otto Rippert nel 1918 si trova un *Inge*. Non è recensito da Gerhard Lamprecht nel suo *Deutsche Stummfilme*, ma non è l'unico caso. Comunque sia, il film ha potuto contare su mezzi relativamente importanti (anche se più limitati di quello che potrebbe sembrare a prima vista). È sicuramente opera di un regista esperto, esigente e ambizioso. La sceneggiatura si preoccupa di seguire la logica in modo assai sorprendente per l'epoca. La direzione degli attori sposa con eleganza registri diversi ed evita la magniloquenza. La fotografia è notevole. In molte scene di interni, che sembrano girate in ambienti reali, la luce del giorno è abilmente usata per accentuare a costi minimi la magnificenza dell'inquadratura. Insomma, tutto ciò assomiglia terribilmente a quello che dicono (purtroppo in modo vago) Kalbus e Wollenberg quando evocano i film di Rippert dell'epoca. Mentre scrivo queste righe, le ricerche sono ancora in corso. Devo solo aggiungere che tutte le altre ipotesi formulate sinora nel corso dell'inchiesta sono crollate.

Jean-Marie Buchet – Cinémathèque Royale de Belgique

This film was recently found in a garage housing the old contents of a dead relative's loft. The opening credits had disappeared. The only useful clue for identification purposes was a title on the boxes: *Inge*. It is very probably a German, Austrian or Scandinavian film dating from the second decade of the century. The only reliable evidence we found was in *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933* (Berlin, 1988), according to which there was an *Inge* amongst the twelve films credited to Otto Rippert in 1918. Gerhard Lamprecht does not review it in his *Deutsche Stummfilme*, but this would not be the only such case. Nevertheless, the film was undoubtedly relatively expensive, although perhaps less so than it might appear at first glance. It is certainly the work of an expert, demanding and ambitious director. The script, somewhat surprisingly for the time, adheres to logic. The actors are directed in a way that elegantly marries different registers and avoids grandiloquence. The photography is remarkable. In many of the interior scenes, that appear to have been shot in real locations, daylight is cleverly used to accentuate the magnificence of the shots while minimising costs. It all looks terribly like Kalbus and Wollenberg's unfortunately vague descriptions of Rippert's films of the period. At the time of writing these notes, the research is still in progress. I should only add that all other hypotheses formulated up to now during the course of the research have not stood up to scrutiny. Jean-Marie Buchet – Cinémathèque Royale de Belgique

BE MY WIFE USA, 1919 Regia: Harold Lloyd

■ Int.: Harold Lloyd, Bebe Daniels; Prod.: Roli Film Co., Inc. ■ 35mm. L.: 280 m. D.: 16' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

Quando alla fine degli anni '10 Harold diventa se stesso, è una rivoluzione nell'industria americana del cinema comico. Fino a quel momento, tutti gli attori incaricati di scatenare la risata erano ai margini dell'uomo "normale". Un baffo, un ventre da notaio, una bombetta ammaccata o degli occhi sporchi di carbone sembravano indispensabili; ora, le gesta di Harold, vestito alla moda, sono una vittoria della giovinezza sui dinosauri del music-hall. Raymond Borde, *Harold Lloyd*, Paris 1968

Harold caused a revolution in the industry of American comic cinema when, at the end of the first decade of the century, he became himself. Up to that time all actors charged with unleashing laughter were at the margins of "normal" man. A moustache, a portly belly, a battered boiler hat or coal smudged eyes were de rigueur. Now a fashionably dressed Harold embodied a victory of youth over the music-hall dinosaurs. Raymond Borde, *Harold Lloyd*, Paris 1968

DIE PUPPE Germania, 1919 Regia: Ernst Lubitsch

■ Tit. it.: "La bambola di carne"; Scen.: Hanns Kräly, Ernst Lubitsch, da motivi dell'operetta di A.E. Wilner, basata su racconti di E.T.A. Hoffmann; E: Theodor Sparkuhl; Scgf. e Cost.: Kurt Richter; Int.: Ossi Oswald (Ossi/la bambola), Hermann Thimig (Lancelot), Victor Janson (Hilarius), Jakob Tiedtke (priere del convento), Gerhard Ritterband (aiutante di Hilarius), Marga Köhler (moglie di Hilarius), Max Kronert (barone di Chanterelle), Josefine Dora (governante di Lancelot), Ernst Lubitsch (se stesso); Prod.: Projektions-AG Union ■ 35mm. L.: 1375 m. D.: 58' a 21 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Filmarchive Austria per concessione di Murnau Stiftung ■ Copia restaurata da un positivo nitrato / Print restored from a nitrate positive

Die Puppe è uno dei film più vitali e felici di Lubitsch, anche perché interamente giocato sul piano fiabesco. Come Lubitsch crea Lancelot e la sua buona balia, e il vecchio zio malato, barone di Chanterelle, che vuole a tutti i costi che il nipote si sposi per avere un erede, così nel film Hilarius crea bambole di varia grandezza e di vario aspetto, circondandosi nel suo laboratorio magico di una corte di automi e robot: la più bella è peraltro la bambola Ossi, il "doppio" esatto di una sua figlia in carne ed ossa. Il tema della *creazione*, così fondamentale nella *koiné* espressionista di pittori-poeti e poeti-musicisti è dunque centrale nel film, ne determina la struttura a scatole cinesi: tutto viene creato, a piccoli tocchi sapienti, sotto i nostri occhi. [...] Il motivo del rapporto fra creatore e "creatura" è fedele al modello hoffmanniano: la bambola Ossi è sorella della bambola di *Der Sandmann* (*L'uomo della sabbia*, 1817), che era al centro di un racconto angoscioso e orrorifico, ma poteva ispirare anche le gaie e travolgenti musiche di Offenbach. In ogni caso, il tema qui si lega a quello della *crescita* e dell'*iniziazione*: come può maturare un burattino, al di là delle ipotesi edificanti di un Collodi? Come può "crescere", e magari ribellarsi, un eroe di cartapesta?

Guido Fink, *Ernst Lubitsch*, Firenze 1977

Die Puppe is one of the happiest and liveliest of Lubitsch's films, partly because the whole movie is made on a fairy-story plane. Just as Lubitsch creates Lancelot, his good nurse and frail old uncle, the baron of Chanterelle, who desperately wants his nephew to marry so he can have an heir, in this film Hilarius creates dolls of various sizes and appearances, surrounding himself in his magic laboratory with a court of automatons and robots. The most beautiful of all the dolls is Ossi, the "double" of his flesh and blood daughter. The *creation* theme that was so important to the expressionist community of painter-poets and poet-musicians is therefore central to the film, and determines its matrioshka structure. Everything is created with tiny expert touches, right before our eyes. [...] The motif of the relationship between creator and "creature" is really Hoffmannian: the doll Ossi is the sister of the doll in *Der Sandmann* (*The Sandman*, 1817), an anguish-ridden, horror story that did however inspire the irresistibly joyful music of Offenbach. In any case, here the theme is tied to the issue of *growth* and *initiation*. In other words, leaving aside the edifying hypotheses of Collodi, exactly how does a puppet grow up? How can a papier-mâché hero get older and even rebel?

Guido Fink, *Ernst Lubitsch*, Firenze 1977

LA POUPÉE Italia, 1897-1901 (?)

■ Int.: Leopoldo Fregoli ■ Da: Association Frères Lumière

Queste tre quadri sono ispirati a un'omonima opera comica in quattro atti di Edmond Audran, rappresentata per la prima volta al Théâtre de la Gaieté di Parigi il 21 ottobre 1896. Il novizio di un convento molto povero è costretto a sposarsi per avere l'eredità del ricco zio. Il priore, che vorrebbe approfittare del colpo di fortuna, trova la soluzione: il novizio sposerà un'automa e rientrerà in convento. Ma una giovane donna in carne e ossa decide di sostituirsi alla bambola.

These three scenes were inspired from a comedy in four acts of the same name by Edmond Audran, performed for the first time at the Théâtre de la Gaieté in Paris on 21 October 1896. A novice, from a very poor convent, is forced to marry to be entitled to an inheritance from his rich uncle. The prior, wanting to take advantage of this opportunity, finds a solution. The novice will marry an automaton and return to the convent. But a real young woman decides to take the place of the doll.

LEA BAMBOLA Italia, 1913

■ Int.: Lea Giunchi, Raymond Frau (Kri Kri), Giuseppe Gambardella (padre di Kri Kri), Lorenzo Soderini (la fidanzata imposta); Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 123 m. D.: 6' a 18 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Lea Giunchi, spesso in coppia con Kri Kri e con i lepidi Gambardella (Checco) e Soderini (Cocò) a farle da spalla, è generalmente coinvolta in peripezie funamboliche che nulla hanno da invidiare alle ormai prossime slapstick di Mack Sennett. *Lea bambola* la vede protagonista assoluta in un ruolo che le permette di camuffarsi da bambola prima di "tornare" donna – si tratta di uno stragemma matrimoniale tanto candido quanto esilarante – e di dar prova di un autentico talento d'attrice comica.

Vittorio Martinelli

34

Lea Giunchi, often paired off with Kri Kri and the witty Gambardella (Checco) and Soderini (Cocò) as sidekicks, was generally involved in acrobatic adventures in no way inferior to the forthcoming Mack Sennett slapstick comedies. In *Lea bambola* she is the uncontested protagonist in a role that allows her to dress up as a doll, before "turning back" into a woman (a matrimonial stratagem that is as candid as it is exhilarating) and prove herself as an authentically talented comic actress.

Vittorio Martinelli

IL CASANOVA DI FEDERICO FELLINI Italia/USA, 1976 Regia: Federico Fellini

■ Sequenza della bambola meccanica / Mechanical doll sequence

■ Scen.: Federico Fellini, Bernardino Zapponi e Andrea Zanzotto (dialetto veneziano); F.: Giuseppe Rotunno; Op.: Massimo Di Venanzo; M.: Ruggero Mastroianni; Scgf.: Danilo Donati; Trucco: Rino Carboni, Giannetto De Rossi (per Donald Sutherland); Mu.: Nino Rota; Su.: Oscar De Arcangelis; Coreografie: Gino Landi; Cost.: Danilo Donati; Acconciature: Vitaliana Patacca; Effetti speciali: Adriano Pischiutta; Ass.R.: Maurizio Mein, Liliana Betti, Gerard Monin; Int.: Donald Sutherland (Giacomo Casanova), Adele Angela Lojodice (la bambola meccanica); Prod.: PEA/Fast Film ■ 35mm. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale

Girando questa scena ho fatto una scoperta. Lei sa cos'è una troupe cinematografica... Soprattutto romana. A Roma gli operai del cinema sono i discendenti diretti degli uomini che andavano al circo a vedere i cristiani sbranati dai leoni... Bene, quando ho girato questa scena, i tipi più coriacei si sono fatti di colpo silenziosi, terribilmente partecipi, commossi! Credo che questa scena da un lato concretizzasse il loro sogno di possedere una donna così, e dall'altro risvegliasse una specie di rimorso tipicamente italiano. Il rimorso di considerare la donna una cosa morta, una cosa per farci l'amore o da mettere in bella vista sul caminetto. Era molto strano.

Federico Fellini, in *Carissimo Simenon – Mon Cher Fellini*, Milano 1997

I discovered something shooting this scene. You know what a film crew is like... Especially a Roman one. In Rome the film technicians are direct descendants of the men that went to the circus to see Christians eaten by lions... Well, when I shot this scene, the toughest characters were suddenly silent, completely engrossed, moved! I think that this scene realised their dream of possessing a woman like this and on the other awakened a typically Italian type of remorse. The remorse of considering the woman as an object, something to make love with or to put on show on the mantle piece. It was very strange.

Federico Fellini, *Carissimo Simenon – Mon Cher Fellini*, Milano 1997

ARCHIVBEAT

Parata ginnica e sportiva degli anni Venti, accompagnata da una selezione musicale beat a cura di dj Clovis e dj Ephémère. Una compilazione di documentari svizzeri su attività ginniche, ripresi da Willy Leuzinger, ginnasta e proprietario di cinema. Restauro e produzione resi possibili dal contributo di Memoriav, Associazione per la salvaguardia del patrimonio audiovisivo svizzero.

A Revue of sports and gymnastics from the twenties and selected beats from today by dj Clovis and dj Ephémère.

A compilation of swiss documentaries on gymnastic activities, filmed by Willy Leuzinger, gymnast and cinema owner.

Restoration and production made possible with the contribution of Memoriav, Association for the preservation of the audiovisual heritage of Switzerland

BESUCH DER HERISAUER STADTMUSIK - JAHRMARKT HERISAU Svizzera, 1924 Regia: Willy Leuzinger

■ Prod.: Willy Leuzinger ■ 35mm. L.: 171 m. Bn. ■ Da: Cinema Leuzinger - Cinémathèque Suisse ■ Copia restaurata da un positivo nitrato / Print restored from a nitrate positive

MARTA LEUZINGER UND NACHBARSBUB OTTI Svizzera, 1927 Regia: Willy Leuzinger

■ Prod.: Willy Leuzinger ■ 35mm. L.: 23 m. Bn. ■ Da: Cinema Leuzinger - Cinémathèque Suisse ■ Copia restaurata da un positivo nitrato / Print restored from a nitrate positive

VISITA INCROCIATORE ITALIANO A SAN FRANCISCO USA, 1921 (?) Regia: Frank Capra

■ An Italian Cruiser Visits San Francisco; Titoli: J. J. Moro, F.: Amos Stillman ■ 35mm. L.: 658 m. D.: 32' a 18 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: American Film Institute e Cineteca del Comune di Bologna ■ Copia stampata a partire da un nitrato positivo imbibito / Print made from a tinted nitrate positive

Questo documentario non compare nelle filmografie ufficiali del regista. Girato da Capra tra il 6 e il 29 novembre del 1921, mostra l'incrociatore da guerra italiano Libia, "in visita" nel porto di San Francisco. I marinai italiani sono accolti al Golden Gate dall'Italia Virtus Club, che ha programmato l'intero soggiorno dei marinai, organizzando partite di pallone, cene e balli. Particolare interessante: in una delle prime immagini possiamo vedere lo stesso Capra con i suoi operatori sul molo, in attesa della nave.

Elena Tammaccaro

This documentary does not appear in the director's official filmographies. It was shot by Capra between November 6 and 29 1921 and shows the Italian battle cruiser Libia, visiting the port of San Francisco. The Italian sailors are welcomed to the Golden Gate by the Italia Virtus Club, who planned the sailors' stay and organised football matches, dinners and dances. Of particular interest is one of the very first images that shows Capra himself with his camera team on the jetty waiting for the boat to arrive.

Elena Tammaccaro

AUTOMOBILES BUGATTI Francia, 1923

■ 35mm. L.: 251 m. D.: 13' a 18 f/s. Bn. Senza didascalie / No titles ■ Da: Cinémathèque Française

KÖNIGSMARK Francia, 1923 Regia: Léonce Perret

■ Scen.: Léonce Perret, René Champigny, dal romanzo di Pierre Benoît; F: Jacques Bizeuil, Gustave Preiss; Scgf.: Georges Jacouty, Pierre Becker; Cost.: Boué Sœurs, Léon Bakst; Ass.R.: Henri Ménessier, Joseph Coenen; Int.: K. Heyl (Stephen II, re di Mégranie), Huguette Duflos (principessa Aurora Tuméme), Henry Houry (granduca Rodolphe de Lautenbourg), E. de Romero (principe Tuméme), Marcy Capri (contessa Mélusine de Graffenried), Georges Vaultier (duca Frédéric de Lautenbourg), André Liabel (barone De Boose), P. Vermoyal (Cyrus Beck), Jean Fleury (principe Joachim), Clara Tambour (Mlle Totoche), Jacque Catelain (Raoul Vignerte), Jean Aymé (conte de Marçais); Prod.: Films Radia ■ 35mm. L.: 4053 m. D.: 178' a 20 f/s. Imbibito, au pochoir / Tinted, stencil. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restaurato nel 2003 da un negativo nitrato e due copie positive / Restored in 2003 from a negative nitrate and two positive prints

Koenigsmark è riassunto in maniera piuttosto piatta da una critica apparsa su "Le Cinéopse" del dicembre 1923: "Due innamorati simpatici, un pericolo che incombe tragicamente, la ricerca di un mistero, personaggi netti con caratteri ben tracciati, azione, movimento, gusto per il pittoresco, lusso, eleganza, paesaggi meravigliosi". Il film si segue con piacere ed interesse, come hanno constatato tutti i commentatori: "Una lunga successione di *tableaux* meravigliosi, di momenti clou trattati ognuno con una conoscenza approfondita di tutte le possibilità tecniche, con un senso forse più artistico che drammatico", scrive in particolare Robert Trévisse su "Ciné pour tous" del 1° dicembre 1923. Mi sembra che Trévisse, con le parole "più artistico che drammatico", abbia reso molto bene la sensazione che ho provato, quella di trovarmi davanti più a un bel libro di immagini che a un dramma. E il motivo è probabilmente confermato da numerosi resoconti dell'epoca: *Koenigsmark* era stato concepito per conquistare un successo di pubblico sia in Francia che all'estero, dove per l'estero si intende soprattutto l'America.

Henri Bousquet, in *Léonce Perret*, a cura di Bernard Bastide e Jean A. Gili, Paris/Bologna 2003

A rather flat synopsis of *Koenigsmark* appeared in "Le Cinéopse" in December 1923: "Two likable lovers, a tragically impending danger, the search for a mystery, distinct characters with clearly outlined traits, action, movement, a taste for the picturesque, luxury, elegance, wonderful scenery". As all commentators have noted, the film is pleasant and interesting: "A long succession of wonderful *tableaux* and climactic moments dealt with an in-depth knowledge of all technical possibilities and with an artistic more than dramatic sensibility", writes Robert Trévisse in "Ciné pour tous" on 1 December 1923. It seems to me that with the words "more artistic than dramatic," Trévisse accurately described the sensation that I felt, that of looking at a nice book of illustrations rather than a drama. The reason is probably confirmed by many of the reports of the period: *Koenigsmark* was designed to achieve a success in France and abroad, where abroad meant especially America.

Henri Bousquet, in *Léonce Perret*, edited by Bernard Bastide and Jean A. Gili, Paris/Bologna 2003

OS LOBOS Portogallo, 1924 Regia: Rino Lupo

■ Scen.: Rino Lupo, dal dramma omonimo di Francisco Laje e João Correia de Oliveira; F: Artur Costa de Macedo; M.: Rino Lupo; Int.: José Soveral (Ruivo), Branca de Oliveira (Luzia), Joaquim Almada (Tónio), Sarah Cunha (Águeda), Joaquim Avelar (Gardunho), Eduardo Rios (Sam Gens), Flora Frizzo (Andreza), Manuel Batista (Ti Gemil), Aida de Oliveira (Iria), Francisco Amores (Sívio), Ricardina Maria (Rita), Santos Castro (Tobias), Jeanne Nancray (Silvana), Carmencita Diaz (Celeste), Palmira de Avelar (Cotovia), José Moreira (Simão do Anho), Carmen Alves; Prod.: Carlos Cudell Goetz per Ibéria Film ■ 35mm. L.: 1700 m. D.: 83' a 18 f/s. Bn., imbibito, virato / tinted, toned. Didascalie portoghesi / Portuguese intertitles ■ Da: Cinemateca portuguesa ■ Copia restaurata nel 2004 a partire dal negativo originale / Print restored in the 2004 from the original negative print

Si tratta della seconda versione di *Os Lobos*, uscita a Lisbona nel 1924; la prima, mostrata nelle sale di Lisbona e Porto nel 1923, era più lunga. Non conosciamo nessuna copia della prima versione. Il film, dell'italiano Rino Lupo, è stato spesso considerato come il capolavoro del primo periodo del cinema portoghese, quello del "cinema portoghese fatto dai registi stranieri". Prima che in Portogallo, Lupo aveva già lavorato come attore e come regista in una ventina di film girati in diversi paesi europei: a Parigi (dove lavorò con Perret), Berlino, Copenhagen, Mosca, Varsavia. Da qui nel 1921 Lupo partì per il Portogallo, dove girò sette film tra il 1921 e il 1929, poi si spostò in Spagna, a Roma e infine a Berlino, dove scomparve nel 1933. Il film racconta la storia di una piccola comunità di montagna, la cui vita quotidiana è sconvolta dall'arrivo

This is the second version of *Os Lobos*. The first, screened in Lisbon and Porto in 1923, was longer than the second, which came out in Lisbon in 1924. There is no know copy of the first version. *Os Lobos*, by the Italian Rino Lupo, has often been considered the masterpiece of the first period of Portuguese cinema, the period of "Portuguese cinema made by foreign directors". Lupo had already worked as an actor and director on around twenty films shot in different European countries before working in Portugal. In Paris (where he worked with Perret), Berlin, Copenhagen, Moscow, Warsaw. It was from Warsaw that Lupo set off for Portugal in 1921, where he shot seven films between 1921 and 1929. He then moved to Spain, Rome and finally Berlin where he died in 1933. The film tells the story of a small mountain community whose daily calm

di Ruivo, “lupo di mare” le cui avventure amorose hanno già causato la morte di un uomo. In montagna Ruivo continua a rincorrere le sue conquiste, ma questa volta non potrà evitare la vendetta di Tónio, “lupo di montagna”.

Os Lobos è l'opera in cui si definiscono i caratteri di quelle che, in futuro, saranno le costanti del miglior cinema portoghese: la creazione di una poetica ai margini della sceneggiatura, o addirittura a essa contraria; la fondazione di una figurazione plastica come contorno di una figurazione drammatica; l'insieme di citazioni o di ricordi sparsi, che affollano un immaginario riconoscibile non in ciò che è, ma in ciò che *fluttua*. Se esiste una “scuola cinematografica portoghese”, come qualcuno sostiene, i suoi fondamenti sono in questo film stravagante, che troverebbe sicuramente posto in qualsiasi antologia dell'insolito degna di questo nome. È un'opera “fiammeggiante”, come si dice del tardo gotico, situata fra iperrealismo e surrealismo, ai vertici di un'estetica dell'insolito che raramente avrà altrettanta forza e singolarità.

João Bénard da Costa – Cinemateca Portuguesa

is shattered by the arrival of Ruivo, “the old sea dog”, whose love affairs have already caused the death of one man. Ruivo carries on with his philandering in the mountains, but this time he cannot escape “the mountain dog” Tonio's revenge.

Os Lobos defines the characteristics that became constant features of the best Portuguese cinema: the creation of a poetic dimension around the script, or even at odds with it; the establishment of a plastic representation, which frames the dramatic representation; the collection of quotes and scattered memories that crowd an imaginary world that is recognisable not for what it is but for the way it fluctuates. If there is a “school of Portuguese cinema”, as some claim, it has its roots in this eccentric film that deserves a place in any respectable anthology of the unusual. It is a “flamboyant” work, as one would describe the late Gothic period, somewhere between hyperrealism and surrealism, a high point of the aesthetic of the unusual, that has rarely achieved such a powerful and unique impact on our collective imagination.

João Bénard da Costa – Cinemateca Portuguesa

A MILLION BID USA, 1927 Regia: Michael Curtiz

■ Tit. it.: “Lo sconosciuto del mare”; Scen.: Robert Dillon, dalla commedia omonima di George Cameron; E: Hal Mohr; Int.: Dolores Costello (Dorothy Gordon), Warner Oland (Geoffrey Marsh), Malcom McGregor (Dr. Robert Brent), Betty Blythe (Mrs. Gordon), William Demarest (George Lamont), Douglas Gerrard (Lord Bobby Vane), Grace Gordon (la ragazza di Gordon); Prod.: Warner Bros. ■ 35mm. L.: 1925 m. D.: 106' a 16 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Library of Congress, in collaborazione con Cineteca del Comune di Bologna ■ Questo film è stato restaurato a partire da un nitrato positivo bianco e nero e imbibito conservato dalla Cineteca di Bologna. La lunghezza della copia è inferiore rispetto all'originale di 165 m. Il restauro è stato eseguito dalla Library of Congress presso L'Immagine Ritrovata nel febbraio 2004 / This restoration was based on a black & white and tinted nitrate positive whit Italian intertitles, held by the Cineteca del Comune di Bologna. The length of the present copy is 541 ft. shorter than the original U.S. release version. The restoration was carried out for the Library of Congress at L'Immagine Ritrovata laboratory in February 2004

Dorothy Gordon, innamorata del dott. Robert Brent, è costretta dalla madre a sposare il ricco Geoffrey Marsh. I due fanno naufragio e Marsh viene considerato morto. Dorothy invece si salva e, dopo essersi ripresa, si sposa con Brent. Il dott. Brent vuole tentare un esperimento per ridare la memoria a un uomo che soffre di amnesia. Dorothy riconosce in quest'ultimo Geoffrey. Riacquistata la memoria, l'uomo decide di non dire nulla, lasciando vivere in pace i due innamorati.

Uno dei momenti migliori del film è quando Miss Costello sta per sposare uno scaltro riccone, mentre il suo vecchio spasimante si trova su un treno che sferraglia verso Londra. Il signor Curtiz ha così la possibilità di porre a contrasto il fruscio dell'abito nuziale e il ruggito della locomotiva. Miss Costello ha fascino, però in questo film sembra un po' statica. A volte è come se si mettesse in posa per una fotografia scattata da un dilettante al Central Park. Warner Oland, uno dei pochi cattivi dello schermo che abbiano resistito al richiamo della commedia, è invece eccellente.

“New York Times”, 31.5.1927

Dorothy Gordon, in love with doctor Robert Brent, is forced to marry the wealthy Geoffrey Marsh by her mother. The two are shipwrecked. Marsh is thought to have died whilst Dorothy saves herself. After recovering she marries Dr. Brent, who wants to try an experiment to cure a man suffering from amnesia. Dorothy recognises the man as being Geoffrey who, upon regaining his memory, decides to say nothing and leaves the two lovers to live their lives together.

One of the high lights of this picture is where Miss Costello is about to be married to a scheming millionaire, while her old sweetheart is on a train speeding toward London. Mr. Curtiz thus has the chance to contrast the rustle of bridal finery with the roar of a locomotive's wheels. Miss Costello is fair, but slow in this feature. She sometimes has to pose as if she were having a picture taken by an amateur in Central Park. Warner Oland, one of the few screen villains who has not listened to the call of comedy, is excellent.

“New York Times”, 31.5.1927

FRÄULEIN ELSE Germania, 1928 Regia: Paul Czinner

■ Tit. it.: "La signorina Elsa"; Scen.: Paul Czinner, dall'omonimo racconto di Arthur Schnitzler; F.: Karl Freund; Scgf.: Erich Kettelhut, Hermann Warm; Int.: Albert Bassermann (dr. Alfred Thalhof), Else Heller (sua moglie), Elisabeth Bergner (Else, la loro figlia), Albert Steinrück (von Dorsday), Grit Hegesa (Cissy Mohr), Adele Sandrock (zia Emma), Jack Trevor (Paul, suo figlio), Irmgard Bern, Antonie Jaekel, Gertrud de Lalsky, Ellen Plessow, Tony Tetzlaff, Carl Goetz, Jaro Fürth, Paul Morgan, Alexander Murski; Prod.: Poetic ■ 35mm. L.: 2252 m. D.: 90' a 22 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Danske Filminstitut e Cineteca del Comune di Bologna

■ "Fräulein Else" è stato restaurato dalla Cineteca del Comune di Bologna e ZDF in collaborazione con ARTE, a partire da una copia positiva nitrato con didascalie danesi conservata presso il Danish Film Institute. Le didascalie originali sono state ricostruite con caratteri neutri basandosi sul visto di censura conservato presso il Bundesarchiv-Filmarchiv di Berlino. Il restauro è stato effettuato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna / "Fräulein Else" is a joint restoration by Cineteca del Comune di Bologna and ZDF in collaboration with ARTE. The restoration originated from a nitrate positive with Danish intertitles held by the Danish Film Institute. The original intertitle text was reconstructed using neutral characters after the German censorship visa found at Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin. The restoration was carried out at L'Immagine Ritrovata laboratory in March-June 2004.

■ Partitura scritta e diretta da Marco Dalpane, eseguita dal vivo da / Score written and conducted by Marco Dalpane, performed live by: Ugo Mantiglia (violino / violin), Elisa Floridia (viola), Enrico Guerzoni (violoncello), Marco Zanardi, (clarinetto / clarinet), Marco Lo Russo (fisarmonica / accordion), Claudio Trotta (batteria / drums), Francesca Aste (pianoforte). Orchestrazione / Orchestration: Raniero Gaspari. Produzione ZDF in collaborazione con ARTE / Produced by ZDF in collaboration with ARTE

È convinzione largamente condivisa da storici e critici tedeschi che la più grande attrice teatrale di lingua germanica di questo secolo sia stata Elisabeth Bergner. Un autentico florilegio delle capacità espressive dell'attrice lo troviamo in *Fräulein Else*. V'è una serie di passaggi in cui la macchina da presa sembra soggettivarsi nel suo sguardo, quando, ricevuta la lettera della madre che le chiede aiuto, s'alza da tavola leggendo, percorre il corridoio, entra in camera, finisce di leggere, si guarda allo specchio, indossa la pelliccia, poi comincia freneticamente a cercare l'uomo che le ha più volte manifestato il suo lubrico desiderio, prima nella sua camera, poi nella hall dell'albergo, infine nella sala da gioco e lì fa scivolare la pelliccia, rimanendo nuda. Una sequenza in cui c'è solo e sempre lei, Elsa, il suo sacrificio, il suo disgusto, l'umiliazione finale. Un brano da antologia di recitazione.

Vittorio Martinelli, *Le dive del silenzio*, Bologna/Recco 2001

La partitura

Else è il fulcro della vicenda, una ragazza molto vivace, piena di vita, ma che al culmine della sua spensieratezza si trova schiacciata da un evento inaspettato: il crac finanziario del padre, che introduce un'atmosfera di cupezza e costringerà Else a umiliarsi, a spogliarsi per un creditore che tiene in mano i destini della famiglia. Elisabeth Bergner è molto brava a cogliere le sfumature di questo passaggio, a dar corpo alle sue esitazioni interiori. Lo sforzo di partenza nella composizione della partitura è stato quello di individuare due temi principali, che ritornano più volte nel film, anche se non si può parlare di leitmotiv, e si accompagnano alle variazioni di tono dell'intreccio, allo sviluppo emozionale della protagonista. Ma non si tratta di due mondi antitetici, bensì di continue metamorfosi dall'uno all'altro, di sottili slittamenti e piccole variazioni, di sviluppi tematici che ora si aprono, ora si affievoliscono, ora ritornano. Il resto è quasi venuto da sé, scaturito dall'evidenza delle immagini. Ad esempio, la vita dell'albergo di lusso, lo svago a Saint-Tropez, con il gioco, le danze, le orchestre, le allegre abbuffate, tutto ciò richiama musiche d'intrattenimento: ho inserito quindi del valzer, fox-trot, jazz, accenni di tango.

Marco Dalpane

It is generally agreed amongst German historians and critics that Elisabeth Bergner was the greatest German language theatre actress of this century. *Fräulein Else* is a veritable anthology of the actress' expressive abilities. There are a series of passages in which the camera seems to subjectify itself in her gaze when, after receiving her mother's letter asking for help, she stands up from the table reading, goes down the corridor, enters her room, finishes reading, looks at herself in the mirror, puts on a fur coat and starts frantically looking for the man who as so often revealed his lubricious desires. She looks first in his room, then in the hall of the hotel and finally in the gaming room where she drops her fur coat and remains naked. A sequence completely dedicated to Elsa, her sacrifice, disgust and final humiliation. An excerpt worthy of any acting curriculum.

Vittorio Martinelli, *Le dive del silenzio*, Bologna/Recco 2001

The score

At the centre of this plot is Else, a lively girl who finds her free existence suddenly crushed by the unexpected bankruptcy of her father. The atmosphere of gloom that accompanies her father's collapse finally results in Else's complete humiliation when she has to strip in front of one of her father's creditors to save the family. Elisabeth Bergner succeeds in capturing the steady deterioration of Else's position and her insecurity perfectly. The main difficulty that had to be overcome in the score was that of establishing two main themes that return several times during the film, even if they are not real leitmotifs. The idea was to accompany the various changes in tone in the plot and to follow the emotional progress of the heroine. These two worlds are not entirely antithetical, as there is a continuous series of metamorphoses from one to the other. Subtle slides, tiny variations and theme progressions open, fade and then return, binding the two themes together. The remainder of the score is more straightforward and springs directly from the images. Life in a luxury hotel, for example, living it up in Saint-Tropez, with the gambling, dancing, orchestras and fancy-free binges, all this requires entertainment music, so I used waltzes, fox-trots, jazz and hints of tango.

Marco Dalpane

PICCADILLY GB, 1929 Regia: Ewald André Dupont

■ Scen.: Arnold Bennett, Rex Taylor, da un racconto di Arnold Bennett; E: Werner Brandes; M.: Emile de Ruelle, J.N. McConaughy; Scgf.: Alfred Junge, Hermann Warm (non acc.); Cost.: Alma Reville (Hitchcock); Mu.: John Reynders; Ass.R.: Ronald Goetz, Hans Joby, Edmond T. Gréville; Int.: Gilda Gray (Mabel Greenfield), Jameson Thomas (Valentin Wilmot), Anna May Wong (ShoSho), Cyril Ritchard (Victor Smiles), Gordon Begg (giudice), King Ho-Chang (Jim), Hannah Jones (Bessie), Ellen Pollock (la vamp), Charles Laughton (gourmet del nightclub), Raymond Milland, Jack Raine (clienti del nightclub), Harry Terry (il barman), Charles Paton (il portiere), Debroy Somers e la sua Band; Prod.: British International Pictures ■ 35mm. L.: 2974 m. D.: 108' a 24 f/s. Bn. e imbibito / B&W. and tinted ■ Da: British Film Institute (NFTA) ■ Copia restaurata dal British Film Institute nel 2003 / Print restored by British Film Institute in 2003
■ Partitura composta e arrangiata da Neil Brand, diretta dal Maestro Timothy Brock, eseguita dal vivo da / Score composed and arranged by Neil Brand, conducted by Maestro Timothy Brock, performed live by: Paul Clarvis (percussioni / percussion), Alec Dankworth (basso / bass), Neil Brand (pianoforte), Jeremy Price (trombone), Henry Lowther (tromba / trumpet), Rowland Sutherland (flauto / flute), Julian Siegel (sax, flauto / saxes, flute)

Mabel, prima ballerina, è amante di Valentin, proprietario di un nightclub; per gelosia, l'uomo licenzia il partner con il quale lei esegue i suoi spettacoli. Tempo dopo, Valentin intreccia una relazione con la cameriera cinese ShoSho, che verrà ritrovata morta. Valentin viene sospettato del delitto e arrestato...

L'Europa, nel 1926-27, ritorna al classicismo, al contrario di Dupont. Egli, conquistato dall'impressionismo, raggiunge con *Moulin Rouge* e *Piccadilly* il barocco. Al tempo stesso è il Rubens e il Bernini dell'arte muta, per il movimento instancabile delle curve, per la voluttà della sua materia, per l'esacerbata sensualità della sua arte. Ma con una differenza rispetto agli ultimi impressionisti francesi: la capacità di domare gli attori e di conservare nella loro recitazione un formidabile realismo.

Henri Langlois, *Trois cent ans de cinéma*, Paris 1986

Anna May Wong (vero nome Wong Liu Tsong: "Salici gialli coperti di brina") è nata a Los Angeles nel 1905. I suoi genitori gestivano una lavanderia nel quartiere cinese. Debutta nel cinema a 14 anni, e ottiene il suo primo grande ruolo nel 1922 con il film *The Toll of the Sea*. Malgrado sia un insuccesso, l'interpretazione di Anna May Wong attira l'attenzione delle grandi star. Douglas Fairbanks la scrittura per una piccola parte in *The Thief of Bagdad*: il torbido erotismo del suo personaggio colpisce il pubblico, e le permetterà di diventare in breve tempo la prima star hollywoodiana d'origine cinese. Alla fine degli anni '20 si sposta in Europa, dove, assieme a Louise Brooks, incarna un nuovo tipo di vamp: caschetto nero, sguardo e corpo che infiammano il pubblico maschile. Dopo *Shanghai Express*, la sua ultima interpretazione di rilievo, rimane intrappolata nel cliché dell'infida asiatica. Morirà a 56 anni, per una crisi cardiaca.

La partitura

Il film si svolge in un nightclub (con l'orchestra spesso presente in scena), e l'intreccio riguarda una torbida storia di gelosia: per questo ho pensato che il jazz sarebbe stato la musica più appropriata. Mi sono indirizzato verso un periodo musicale posteriore rispetto alla realizzazione del film, inserendo dello swing, pur mantenendo una linea melodica degli anni Venti attraverso l'inserimento di temi simili a quelli delle serie noir. Ho composto tutta la partitura come un unico pezzo per pianoforte, con temi distinti per i titoli di testa e per i diversi personaggi. Così, ad esempio, quando ShoSho entra in scena per la prima volta ho interrotto la continuità musicale inserendo delle tonalità cinesi.

Neil Brand

Mabel, the prima ballerina, is Valentin's lover. He, as the owner of the nightclub, fires her dancing partner because he is jealous of him. Later Valentin starts a relationship with ShoSho, the Chinese waitress, who is found dead. Valentin is suspected of the murder and arrested...

Between 1926 and 1927, Europe returned to classicism, whereas Dupont, having been won over by impressionism, moved towards the baroque with *Moulin Rouge* and *Piccadilly*. Dupont is both the Rubens and the Bernini of silent art, for the untiring movement of his curves, the voluptuousness of his material and the exacerbated sensuality of his art. There is however one difference between Dupont and the late French impressionists and that is his ability to tame his actors and preserve a powerful degree of realism in their performances.

Henri Langlois, *Trois cent ans de cinéma*, Paris 1986

Anna May Wong (real name Wong Liu Tsong: "yellow willows covered in frost") was born in Los Angeles in 1905. Her parents ran a laundry in the Chinese quarter. She debuted in the cinema when she was 14 years old and played her first major role in 1922 in the film *The Toll of the Sea*. Even if the film was a flop, Anna May Wong's performance caught the attention of Douglas Fairbanks and a small part was written for her in *The Thief of Bagdad*. The torrid eroticism of the character she played was extremely popular and she soon became the first Chinese Hollywood star. At the end of the twenties she moved to Europe, where together with Louise Brooks, she became the model for a new vogue of vamps: black pageboy haircut, sultry looks and a body to set the male audience alight. After *Shanghai Express*, her last performance of any interest, she unfortunately remained stereotyped as the treacherous oriental lady. She died of a heart attack at the age of 56.

The score

The film is set in a nightclub (the orchestra is often in the scenes) and it deals with a murky story of jealousy. That is why I thought that the most suitable music would be jazz. I referred to a previous musical period by including swing, whilst still maintaining the melodic line of the Twenties by including similar themes to the ones used for noir serials. I composed the full score as a single piece for piano, with distinct themes for the opening credits and the different characters. So for example, when ShoSho is seen for the first time, I interrupted the musical continuity by including some Chinese tonalities.

Neil Brand

THE DANCE OF THE TOYS Italia, 1931 Regia: Carlo Campogalliani

■ Tit. or. it.: "Il Natale di bebè"; Op.: Carlo Montuori, Giulio De Luca; Mu.: Felice Montagnini; Liriche: Ennio Neri ("Bambola Argentina"), Carlo Campogalliani ("Ninna Nanna"); Su.: Vittorio Trentino; Int.: Corpo di ballo di Dithy Darling; Prod.: Cines-Pittaluga ■ L.: 286 m. (L. or. 304 m.); D.: 10'27" a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna e Archive Film Agency ■ Il restauro dell'immagine, stabilito a partire da un nitrato positivo dell'epoca, è stato eseguito dalla Cineteca del Comune Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna. Il restauro della colonna sonora RCA Photophone è stato eseguito presso il laboratorio di restauro La camera ottica del Corso di laurea DAMS (Gorizia) dell'Università degli Studi di Udine / The restoration of the image, by the Cineteca del Comune di Bologna, was carried out at L'Immagine Ritrovata laboratory in Bologna from a positive nitrate of the period. The restoration of the RCA Photophone sound track was carried out at La camera ottica restoration laboratory of the DAMS degree course (Gorizia - Udine University)

È la notte di Natale: in una grande casa un bambino insonne si alza dal letto e va alla scoperta dei regali. Sarà l'occasione per un viaggio onirico in cui le bambole (marinaretti, danzatori di tango, clowns, scimmie) si animano per giocare e danzare. Si tratta dell'edizione inglese di *Il Natale di bebè*. Nel 1931 Carlo Campogalliani aveva inaugurato il reparto edizione corti della Cines-Pittaluga (vi ricopriva l'incarico di ispettore) con alcuni titoli, tra cui questo cortometraggio. L'edizione italiana del corto Pittaluga uscì nelle sale a fine dicembre 1931. Contemporaneamente il cortometraggio viene venduto in Inghilterra alla Wardour. Seppure in mancanza dell'edizione italiana, si può supporre che le minime varianti interne coincidano in gran parte (ad esclusione della lacuna finale) con l'elisione delle inquadrature di evidente connotazione natalizia, estrapolate perché il cortometraggio venne distribuito in Inghilterra solo nei primi mesi del 1932.

Simone Venturini – DAMS Gorizia

Christmas eve. In a large house a sleepless child gets out of bed and goes looking for the presents. This will be the chance for a dream-like trip in which the dolls (little sailors, tango dancers, clowns and monkeys) come to life to play and dance. This is the English version of *Il Natale di bebè*. In 1931 Carlo Campogalliani had inaugurated the *shorts* edition department of the Cines-Pittaluga (he was employed as a supervisor) with a few films, amongst which this short. The Italian version of the Pittaluga short came out in cinemas at the end of December 1931. At the same time the short was sold in England to Wardour. Even without the Italian version, we can suppose that the slight internal differences coincide for the most part (apart from the final missing part) with the elision of shots with evident Christmas connotations, removed because the short was distributed in England during the first few months of 1932.

Simone Venturini – DAMS Gorizia

ILS ÉTAIENT NEUF CÉLIBATAIRES Francia, 1939 Regia: Sacha Guitry

■ Tit. it.: "Erano nove celibi"; Scen.: Sacha Guitry; E: Victor Armenise; M.: Maurice Serein; Scgt.: Jacques Colombier; Mu.: Adolphe Borchard; Int.: Sacha Guitry (Jean Lécuyer), Elvire Popesco (la contessa Stacia Batchefskaja), Geneviève de Séréville (Joan May), Marguerite Pierry (Isabelle Patureau), Betty Stockfeld (Margaret Brown), Marguerite Moreno (Consuelo Rodriguez), Marguerite Deval (Madame Picaillon de Chenise), Pauline Carton (Clémentine), la principessa Chyo (Mi-Ha-Hou), Christiane Isola, Simone Paris (cameriere), Yvonne Yma (la massaia), Luce Fabiole (la signora dello spogliatoio), Marie José (la figlia di Consuelo), Marthe Sarbel (la cuoca), Marguerite de Morlaye (un'invitata), Solange Varennes (una soubrette), Max Dearly (Athanasie Outrique), André Lefaur (Adolphe), Saturnin Fabre (Adhémar Colombinet de la Jonchère), Victor Boucher (Alexandre), Aimos (Agénor), Sinoël (Amédée), Gaston Dubosc (Antonin), Georges Morton (Aristide), Anthony Gildés (Anatole), Gustave Libeau (monsignor Keaquemops), Henri Crémieux (Louise), Jaques Erwin (Julien de Bénéval), George Grey (Michel Servais), Léon Walther (il maître d'hotel); Prod: Film Gibé/Joseph Bercholz ■ 35mm. L.: 3413 m. D.: 125'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque Française in collaborazione con Canal+

Guitry ha scritto e girato un divertissement indiadolato, che trova tuttavia il suo punto di partenza in un problema attuale. La prima scena si svolge in un ristorante. A un tavolo, Guitry spiega a un amico il suo lavoro di "intermediario". È tentato da una carriera onesta, ma non ha mai trovato l'occasione per realizzare le proprie ambizioni: "il romanzo di un baro" continua. A un tavolo vicino si accomoda una contessa rumena (Elvire Popesco). Guitry se ne innamora. Ma ecco spuntare un giornalista: un nuovo decreto legge obbliga tutte le straniere ad abbandonare la Francia. Panico per la contessa, divertimento per Sacha. Ecco l'idea: vendere a ricche straniere che vogliono restare in Francia dei vecchi e poveri celibi reclutati attraverso annunci per matrimoni che non saranno consumati. Nove clienti accettano i nove celibi di Guitry, che si presentano a casa delle loro spose. Su questo tema, tutte le variazioni sono possibili, e Guitry ne approfitta volentieri e si serve, per raccontare un testo ricco e frizzante, di un cast di virtuosi. Bazzecole prima del massacro: la prima di questi fuochi d'artificio ha luogo a Vittel, il 30 agosto 1939.

Pierre Billard, *L'âge classique du cinéma français*, Paris 1995

40

Guitry wrote and directed a wild divertissement, which nevertheless finds its starting point from a current problem. The first scene is set in a restaurant. At a table, Guitry explains to a friend his work as a "middleman". He is tempted by an honest career, but he has never found the occasion to realise his ambitions: "the story of a cheat" continues. A Rumanian countess (Elvire Popesco) takes a seat at a nearby table. Guitry falls in love with her. But here comes a newsvendor: a new emergency decree forces all foreign women to leave France. Panic for the countess and fun for Sacha. Here's the plan: sell old, poor bachelors, hired through announcements for weddings that will not be consummated, to rich foreign women that want to stay in France. Nine clients accept Guitry's nine bachelors, who present themselves at their spouse's houses. All variations are possible on this theme and Guitry willingly takes advantage to tell a rich and biting story featuring virtuous actors. Baubles before the massacre: the first of these fireworks takes place in Vittel on 30 August 1939.

Pierre Billard, *L'âge classique du cinéma français*, Paris 1995



TROPPO TARDI T'HO CONOSCIUTA Italia, 1939 Regia: Emanuele Caracciolo

■ **Scen.:** Aldo Vergano, Emanuele Caracciolo (non acc.), dalla commedia "Il divo" di Nino Martoglio; **E:** Filiberto Emanuel Lomiry; **M.:** Ignazio Ferronetti; **Scgf.:** Tullio Bucci, Antonio Traverso; **Mu.:** Ezio Carabella; **Superv.R.:** Carmine Gallone; **Aiuto R.:** Giuseppe Santambrogio; **Int.:** Alfredo De Sanctis (Candido Balsamo), Kristl Schroll (Sisina), Franco Lo Giudice (Tonino), Barbara Nardi (Alba Ruitz), Fausto Guerzoni (suggeritore), Tatiana Pavoni (Rosetta Parboni), Dino De Laurentiis (Dino), Raoul Donadoni (Guido), Armando Niro (Ramon), Elio Marcuzzo (amico di Tonino), Giorgio Costantini (dr. Rossi); **Prod.:** Anonima Cinematografica Impero ■ **35mm. L.:** 2225 m. **D.:** 82'. **Bn.** Versione italiana / Italian version ■ **Da:** Museo Nazionale del Cinema di Torino ■ **Copia ritrovata e restaurata dall'Associazione Maria Adriana Prolo di Torino nel 2003, grazie al generoso contributo della Compagnia di San Paolo / Print recovered and restored by the Associazione Maria Adriana Prolo from Torino in 2003, thanks to the generous contribution of Compagnia di San Paolo**

Tonino ha le doti per diventare un grande cantante lirico, ma cade preda di un'avventuriera. Il padre mugnaio lo mette in guardia contro la donna. Tonino perde la voce a causa di un medicinale, e l'avventuriera, come previsto, lo abbandona...

Tonino has the potential to become a great opera singer, but he falls victim of an opportunist. His father, the miller, warns him about this woman. After taking a medicine Tonino loses his voice and, as expected, the woman abandons him...

Si tratta di una commedia brillante girata negli studi FERT di Torino, alla quale hanno collaborato alcuni noti personaggi del cinema e del teatro italiani, tra cui il giovane Dino De Laurentiis. La pellicola, ritrovata recentemente grazie alle ricerche compiute da Lorenzo Ventavoli, è stata gentilmente concessa dalla famiglia Girardi di Cuneo che ne aveva curato la distribuzione. Il regista, Emanuele Caracciolo, nato a Tripoli nel 1912, dal 1937 lavorò come arredatore, scenografo, aiuto regista, direttore di produzione, soggettoista, sceneggiatore, finché realizzò quest'unico film nei primi mesi di guerra. È l'unico uomo del mondo del cinema che figura tra i martiri dell'eccidio nazista delle Fosse Ardeatine (24 marzo 1944).

Franco Prono – Associazione Maria Adriana Prolo

This comedy was shot in Turin's FERT studios and included some well-known names of Italian cinema and theatre (there is also the young Dino De Laurentiis). The film, recently rediscovered through Lorenzo Ventavoli's research, has been kindly donated by the family that had handled its distribution, Girardi from Cuneo. Emanuele Caracciolo, the director, was born in Tripoli in 1912 and worked as stage decorator, set designer, assistant director, production manager, scenario writer and scriptwriter. During the first few months of the war he made this, his only film. He is the only man from the world of cinema amongst the martyrs of the Nazi massacre at the Fosse Ardeatine (24 March 1944).

Franco Prono – Associazione Maria Adriana Prolo

LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN USA, 1948 Regia: Max Ophuls

■ **Tit. it.:** "Lettera da una sconosciuta"; **Scen.:** Howard Koch, Max Ophuls, dalla novella "Briefe einer Unbekannten" di Stefan Zweig; **E:** Frank Planer; **M.:** Ted J. Kent; **Scgf.:** Alexander Golitzen; **Cost.:** Travis Banton; **Mu.:** Daniele Amfitheatrof; **Int.:** Joan Fontaine (Lisa Berndle), Louis Jourdan (Stefan Brand), Mady Christians (Frau Berndle), Marcel Journet (Johann Stauffer), John Good (tenente Leopold von Kaltnegger), Carol Yorke (Marie), Art Smith (John, il maggiordomo), Howard Freeman (Herr Kastner), Otto Waldis (portiere), Leo B. Pessin (Stefan da piccolo), Sonja Bryden (Frau Spitzer), Erskine Sandford (facchino); **Prod.:** John Houseman per Rampart ■ **35mm. D.:** 86'. **Bn.** Versione inglese / English version ■ **Da:** UCLA Film and Television Archive, per gentile concessione di TV Matters, Amsterdam ■ **Restaurato nel 2002 dal negativo immagine nitrato 35mm e da un master immagine e suono positivo nitrato / Restored in 2002 from 35mm original picture negative nitrate and 35mm combined master positive nitrate. Laboratorio / Laboratory:** Cinetech. **Suono / Sound services:** DJ Audio and Audio Mechanics. **Restauro finanziato da / Preservation funded by The Film Foundation**

Letter from an Unknown Woman sembra senza tempo, incentrato com'è sulle intime vicende di una donna consumata dalla passione. Joan Fontaine interpreta la donna protagonista, che vive un'esistenza tormentata dall'adorazione (un'infatuazione giovanile trasformarsi in ossessione) nei confronti di un affascinante pianista donnaiolo (Louis Jourdan, che il produttore John Houseman pensava mancasse di sex appeal). Seguendo la classica formula del melodramma, il tempo e il destino hanno un ruolo fondamentale nello svilupparsi della trama, che viene presentata principalmente per mezzo di flashback. Il film presenta alcuni tratti caratteristici della regia di Ophuls: lunghe riprese fluide, movimenti di macchina elaborati, ricchezza di dettagli e ripetizioni narrative e visive. All'epoca, i dirigenti della Universal giudicarono il film "troppo europeo" e gli concessero una distribuzione limitata, mentre il "New York Times" lo liquidò come troppo "sdolcinato" e "ricamato". Oggi, *Letter from an Unknown Woman* figura di diritto tra i film più venerati dell'intera opera di Ophuls.

Kimberly Yutani, *UCLA Film and Television Archive* – 11th Festival of Preservation, 2002

Letter from an Unknown Woman seems timeless in its intimate focus on a woman and her consuming desire for love. Joan Fontaine stars as this woman bearing a lifelong adoration – from schoolgirl crush to complete obsession – for a charming, womanizing concert pianist (Louis Jourdan, who producer John Houseman thought lacked sex appeal). In true melodramatic fashion, time and fate play their inevitable roles in the picture, which is told primarily in flashback. The film's fluid long takes, elaborate camera movement, opulent detail and narrative and visual repetition are some of Ophuls' stylistic trademarks. At the time, executives at Universal deemed the film "too European" and poorly marketed it, while the "New York Times" dismissed it as "schmaltzy" and "overwritten". Now, *Letter from an Unknown Woman* is arguably one of the most revered works in Ophuls' oeuvre.

Kimberly Yutani, *UCLA Film and Television Archive* – 11th Festival of Preservation, 2002



NIGHT AND THE CITY USA, 1950 Regia: Jules Dassin

■ Tit. it.: "I trafficanti della notte"; Scen.: Jo Eisinger, dal romanzo omonimo di Gerald Kersh; E: Max Greene; M.: Nick De Maggio, Sidney Stone; Scgf.: C.P. Norman; Cost.: Oleg Cassini, Margaret Furse; Mu.: Franz Waxman; Int.: Richard Widmark (Harry Fabian), Gene Tierney (Mary Bristol), Googie Withers (Helen Nosseross), Francis L. Sullivan (Phil Nosseross), Herbert Lom (Kristo), Stanislaus Zbyszko (Gregorius), Mike Mazurki ("Strangler"), Hugh Marlowe (Adam Dunn), Charles Farrell (Mickey Beer), Ada Reeve (Molly), Ken Richmond (Nikolas), Eliot Makeham (Pinkney), Betty Shale (Mrs. Pinkney), Russell Westwood (Yosh), James Hayter (Figler), Tony Simpson (Cozen), Maureen Delaney (Anna O'Leary), Thomas Gallagher (Bagrag), Edward Chapman (Hoskins), Aubrey Dexter (Fergus Chilk, l'avvocato di Kristo), Kay Kendall; Prod.: Samuel G. Engel per 20th Century-Fox ■ 35mm. D.: 101'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: 20th Century-Fox ■ Restauro dell'edizione americana / Restoration of the American edition

Il momento più memorabile del film, e forse di tutto il cinema di Dassin, è l'incontro di lotta libera sul quadrato: vale più di tutte le imitazioni hongkonghesi di Tarantino messe assieme. Una concrezione di cinema e violenza pura, solida, interminabile che il montaggio sfibra fino all'estremo, pur designando al suo interno un osservatore attonito e affascinato dallo scatenarsi di tensioni muscolari e spasmi anatomici. Potrebbe anche essere un pezzo di cinema di Aldrich (e forse anche di Kubrick), per il misto di apparente freddezza, imperturbabilità e terrore muto. Brilla in tutta la scena l'interpretazione di Gregorius, un vero campione della disciplina (Stanislaus Zbyszko) che Dassin ripescò dall'oblio e dalla povertà. È una rappresentazione impressionante dello scontro fisico concepito come dimostrazione plateale del darwinismo sociale contemporaneo: una sorta di sovraesposizione del tema di un'umanità caratterizzata innanzitutto dalla ferocia della solitudine e della lotta per la sopravvivenza. Il resto è un universo urbano davvero mutevole, attraversato da individui in movimento, sterminato per scorci, ambienti, strade, ponti e fiumi che pullulano di ombre e di vita. I bassifondi squarciati da lampi improvvisi, la pulsazione della folla, l'underground sociale di una grande metropoli scovato nei più remoti anfratti sembrano, a distanza di anni, risentire anche della ventata che il neorealismo italiano aveva rapidamente diffuso in tutto il mondo, pur se la costruzione dell'inquadratura, in cui una profondità ricca di dettagli si oppone alle prospettive ravvicinate dei primi piani e le fonti di luce piovono spesso con violenza dal lato e dall'alto, mantiene con determinazione lo stile visivo del noir. Insomma, Dassin allo stato aereo, in cui il cinismo del crime movie è dolcemente applicato ad una sorta di palpitante sottobosco dickensiano che ne contamina in modo originale l'atmosfera. Forse è per questa ragione che l'Atlantico divide nettamente i giudizi sul film: la critica americana lo giudica a tratti quasi con imbarazzo, quella europea lo considera, perlopiù, il miglior film del suo autore.

Mario Sesti

The most memorable moment of the film and perhaps of all Dassin's work, is the wrestling match in the ring. It is better than all of Tarantino's Hong Kong style imitations put together. A combination of cinema and pure violence, solid and interminable, pushed to the limit by the editing, which places an astonished yet fascinated observer at the centre of an explosion of muscular tension and anatomical spasms. It could have been made by Aldrich (or maybe even Kubrick) with its blend of apparent coldness and mute terror. The performance of Stanislaus Zbyszko, a genuine wrestling champion who Dassin rescued from poverty and obscurity, as Gregorius stands out throughout the scene. It is an impressive depiction of physical combat as a metaphor for contemporary social Darwinism; a sort of over the top exposition of the theme of humanity characterised by the cruelty of solitude and the fight for survival. The rest of the film presents us with an extremely unsettled urban universe, populated by moving individuals, with infinite views, locations, roads, bridges and rivers that teem with shadows and life. The slums revealed by sudden lightening, the throbbing crowds, the social underground of a great metropolis unearthed in its most remote corners seem, with the benefit of hindsight, to have been influenced by that breath of fresh air, which Italian Neorealism had quickly spread throughout the world. But the construction of the shots, in which a richly detailed depth of space contrasts with the shortened perspectives of the close ups and in which light plunges violently from the sides or the top of the frame, deliberately maintains the visual style of film noir. In short, it reveals an ethereal Dassin, in which the cynicism of the crime movie is delicately applied to a vibrant Dickensian shadow world, modifying the film's atmosphere in a highly original way. This could be why critical opinion is so split by the Atlantic divide: Americans view it almost with embarrassment, whilst Europeans consider it, for the most part, the director's best film.

Mario Sesti

THE MAN FROM PLANET X USA, 1951 Regia: Edgar G. Ulmer

■ Scen.: Aubrey Wisberg, Jack Pollexfen; E: John L. Russel; M.: Fred R. Feitshans, Jr.; Scgf.: Angelo Scibetta, Byron Vreeland; Mu.: Charles Koff; Su.: Joel Moss, William Randall; Effetti speciali: Andy Anderson, Howard Weeks; Effetti visivi: Jack R. Glass, (non accrt.) Jack Rabin; Ass.R.: Lester D. Guthrie; Int.: Robert Clarke (John Lawrence), Margaret Field (Enid Elliot), Raymond Bond (prof. Elliot), William Schallert (dr. Mears), Roy Engel (Tommy), David Ormont (ispettore Porter), Gilbert Fallman (dr. Blane), Tom Daly (serg. Ferris), June Jeffery (moglie dell'uomo scomparso); Prod.: Jack Pollexfen, Aubrey Wisberg per Mid Century Film ■ 35mm. L.: 1938 m. D.: 70'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress ■ Restauro eseguito nel 2001 a partire dal negativo originale della United Artists Collection / Preserved in 2001 from the original negative in the United Artists Collection

Il valore di *The Man from Planet X* è da attribuire alla regia di Edgar G. Ulmer. Ovviamente è una delle cose che Ulmer girava al risparmio, ma la sua integrità e i suoi obiettivi artistici produssero il primo film fantascientifico dell'orrore, probabilmente l'unico fino ad *Alien* (1979). È un'opera estremamente gradevole e scorrevole, e la composizione delle inquadrature è in vari frangenti eccellente. Va quindi annoverato tra i film americani a basso costo più riusciti sul piano visivo. [...] L'alieno, interpretato da uno sconosciuto attore di bassissima statura (forse Billy Curtis), ha un aspetto antropomorfo inconsueto. Nel copione il suo volto viene descritto come distorto dalla pressione, e per certi aspetti assomiglia a una maschera rituale di qualche tribù primitiva. In effetti, si tratta ovviamente di una maschera, ma insolitamente convincente, nonostante la sua totale immobilità. Una credibilità conferitagli dalle luci e dalle angolazioni della macchina da presa.

Bill Warren, *Keep Watching the Skies!*, vol. 1, Jefferson/London 1986

ON THE WATERFRONT USA, 1954 Regia: Elia Kazan

■ Tit. it.: "Fronte del porto"; Scen.: Budd Schulberg, da un racconto di Budd Schulberg basato su una serie di articoli di Malcolm Johnson; E: Boris Kaufman; M.: Gene Milford; Scgf.: Richard Day; Cost.: Anna Hill Johnstone; Trucco: Fred Ryle; Mu.: Leonard Bernstein; Su.: James Shields; Ass.R.: Charles H. Maguire; Int.: Marlon Brando (Terry Malloy), Eva Marie Saint (Edie Doyle), Karl Malden (padre Barry), Lee J. Cobb (Johnny Friendly), Rod Steiger (Charley Malloy), Martin Balsam (Gillette), Pat Henning ("Kayo" Dugan), Leif Erickson (Eddy Glover), Tony Galento (Truck), Tami Mauriello (Tillio), John Hamilton (Pop Doyle), Arthur Keegan (Jimmy), James Westerfield (Big Mac), John Heldabrand (Mutt), Rudy Bond (Moose), Don Blackman (Luke), Pat Hingle (barista); Prod.: Sam Spiegel per Horizon-American Corp. ■ 35mm. D.: 108'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

On the Waterfront ottenne uno straordinario successo di pubblico e critica, che rese necessaria la stampa di molte copie, sia all'epoca della prima uscita sia in occasione delle successive riedizioni. Per questo motivo, il negativo originale ha sofferto vari danneggiamenti. Quando *On the Waterfront* nel 1992 venne restaurato dalla Sony Pictures in collaborazione con il Museum of Modern Art, furono utilizzate le più moderne tecniche fotochimiche di sviluppo e stampa allora conosciute. Dieci anni più tardi, l'evoluzione e la disponibilità di tecnologie digitali consentono di ottenere risultati di gran lunga superiori. Per questo tipo di lavoro è stato essenziale poter inserire le scene o le sequenze rielaborate in digitale all'interno della pellicola originale, senza che le parti sostituite determinassero effetti innaturali.

Grover Crisp – Sony Columbia

On the Waterfront fu il frutto di uno straordinario incontro di talenti brillanti, e questo probabilmente contribuì a farne un film così contraddittorio e straziante: si sprigiona un'energia in cui si confrontano crudo realismo, teatralità, un'atmosfera onirica straniata. Ma è anche uno scabro film d'esterni, dove la forza delle vere zone portuali newyorkesi piega e stravolge le tracce di un impianto teatrale.

The quality of *The Man from Planet X* is due to director Edgar G. Ulmer. Obviously, it was one of the things Ulmer did for money's sake. But his integrity and artistic goals resulted in the first science fiction gothic horror film, probably the only one until *Alien* (1979). The picture is very graceful and flowing. There are excellent composition throughout the film, making it one of the best looking cheap American film. [...] The alien, played by an unidentified midget actor (possibly Billy Curtis), is of an unusual though anthropomorphic design. His face is described in the script as being distorted by pressure. It somewhat resembles a ritual mask from some primitive tribe. In actuality, of course, it is a mask, but is more convincing than most, despite being totally immobile; the believability is created by lighting and camera angles.

Bill Warren, *Keep Watching the Skies!*, vol. 1, Jefferson/London 1986

No doubt because of the popularity of this film and the immense critical reception it received, the original negative suffered in many ways through over printing both at the time of release in 1954 and with subsequent re-releases. When *On the Waterfront* was first restored by Sony Pictures, in collaboration with the Museum of Modern Art, in 1992, state-of-the-art photochemical laboratory processing and printing was employed. A decade later, the evolution and availability of certain digital technologies allow us to achieve results not possible photo chemically. Ensuring the digitally replaced shots or sequences matched the surrounding original picture, so that the digital replacements appeared seamless and natural, was of primary importance to the work.

Grover Crisp – Sony Columbia

On the Waterfront brought together a combination of extraordinary talents and this is undoubtedly one of the reasons why it is so contradictory and so powerful. The film exudes an energy in which raw realism, theatricality and a distant, dream-like atmosphere pull in different directions. At the same time it is also a hard-hitting film of the outside world in which the power of the real New York waterfronts upsets any trace of a theatrical structure. We see the

Vediamo il tremore dei personaggi sul porto e la condensa del loro respiro, quasi avvertiamo il freddo pungente e il vento implacabile che tormenta i volti: Kazan voleva calare i suoi attori in condizioni estreme, per esporli meglio alla verità fisica e spirituale. Il tessuto narrativo di *On the Waterfront* reca i segni di molti generi: film realista, ma anche opera intimista, melodrammatica, poliziesca. E naturalmente film di profondo impegno civile: nel quadro del gangsterismo interno ai sindacati, l'abuso va denunciato, fare i nomi è un atto responsabile, e anche una terapia personale da cui può nascere un rapporto felice tra un uomo e una donna. Elia Kazan e Budd Schulberg, autore del soggetto, davanti alla commissione McCarthy avevano "fatto dei nomi": per loro, *On the Waterfront* fu uno sforzo terapeutico per trovare un'autoassoluzione.

Peter von Bagh

characters on the docks shiver, we see their breath on the morning air, we can almost feel the biting cold and relentless wind that chafes their faces. Kazan deliberately chose to put his actors out in extreme conditions in order to open them up to physical and spiritual truth. The narrative texture of *On the Waterfront* contains echoes of a variety of genres, including realism, intimism, melodrama, cop movies and naturally films with a serious social commitment. In the world of trade union gangsterism, abuse of authority must be reported. Informing is therefore a responsible act as well as a form of personal therapy from which a happy relationship between a man and a woman can grow. Elia Kazan and Budd Schulberg, the author of the script had named names in front of the McCarthy commission; for both of them, *On the Waterfront* was a therapeutic struggle to find self-absolution.

Peter von Bagh

SCORSESE PRESENTA "PRIMA DELLA RIVOLUZIONE" 2004

■ DigiBeta. D.: 11' Versione inglese / English version ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna e Ripley's Film

PRIMA DELLA RIVOLUZIONE Italia, 1964 Regia: Bernardo Bertolucci

■ Sog.: B. Bertolucci; Scen.: B. Bertolucci, Gianni Amico, da un soggetto di B. Bertolucci; E: Aldo Scavarda; Op.: Camillo Bazzoni; Ass.Op.: Vittorio Storaro; M.: Roberto Perpignani; Cost.: Federico Forquet; Trucco: Michele Trimarchi; Mu.: Ennio Morricone, Gino Paoli, Leandro Gato Barbieri, brani da "Macbeth" di Giuseppe Verdi; Ass.R.: Gianni Amico; Int.: Francesco Barilli (Fabrizio), Adriana Asti (Gina), Allen Midgette (Agostino), Morando Morandini (Cesare), Cristina Pariset (Clelia), Gianni Amico (cinefilo), Cecrope Barilli (Puck), Goliardo Padova (pittore), Guido Fanti (Enore), Evelina Alpi (bambina), Salvatore Enrico (sacrestano), Emilia Borghi (la madre di Fabrizio), Antonio Maghenzani (il fratello di Fabrizio), Domenico Alpi (il padre), Iole Lunardi (la nonna di Fabrizio), Ida Pellegri (la madre di Clelia); Prod.: Mario Bernocchi per Iride Cinematografica ■ 35mm. D.: 115'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna e Ripley's Film ■ Copia restaurata nel 2004 dalla Cineteca del Comune di Bologna e da Ripley's Film, a partire dal negativo originale conservato alla Ripley's Film / Print restored in 2004 by Cineteca del Comune di Bologna and Ripley's Film from the original negative held by Ripley's Film

Il restauro di *Prima della rivoluzione* è stato effettuato a partire dal negativo scena e il negativo colonna originali del 1964. L'alternarsi di sequenze in bianco e nero con brevi scene a colori ha richiesto due iter separati di restauro dell'immagine condotti presso laboratori diversi. La quattro brevi inquadrature a colori hanno richiesto un intervento di restauro digitale eseguito presso Digital Film Lab. Di non minor importanza è stato l'intervento eseguito sul suono mono, condotto presso Lobster Films (Parigi) e Studio Sound (Roma), e conclusosi con la masterizzazione della nuova colonna in Dolby SR.

Il ricordo di *Prima della rivoluzione* è proprio quello di colui che sognando desidera sognare. È considerato un pochino il manifesto del cinema giovane. In effetti eravamo giovanissimi nel '63 quando l'abbiamo girato; nel '64 l'abbiamo montato. Avevamo anche tutto quello che è il tormento e l'estasi del cinema d'autore, dell'autorialità. Il film è stato fatto in un'Italia che è uscita dallo shock degli anni Sessanta, dallo shock dei morti di Reggio Emilia, lo shock della rivoluzione genovese, dei portuali che occupano il centro della città. Quindi è un'Italia piena di energia politica, un'Italia che reagisce, è un'Italia nella quale il personaggio di Fabrizio, quindi in qualche modo *moi-même*, trova che il partito guida, quindi il partito di classe, abbia rinunciato al ruolo... utopico-rivoluzionario, e c'è un'insoddisfazione, un'amarezza che è quella che troveremo poi nei movimenti del Sessantotto.

44

The starting point for this restoration was the original 1964 picture negative and the original 1964 sound negative. The alternation of black and white sequences and brief scenes in colour required two separate image restoration procedures, carried out in different laboratories. The four brief colour shots required digital restoration at the Digital Film Lab. The restoration of the mono sound, of no lesser importance, was carried out at Lobster Films (Paris) and Studio Sound (Rome) and completed with the mastering of the new sound in Dolby SR.

My memory of *Prima della rivoluzione* is just like someone who while dreaming wants to dream. It's considered a bit like the manifesto of young cinema. In fact we were very young in '63 when we shot it and in '64 when we made the final cut. We had everything that makes up the agony and ecstasy of *film d'auteur*, of authoriality. The film was made in an Italy that came out of the shock of the Sixties, out the shock of the dead in Reggio Emilia, the shock of the Genoese revolution, of dock workers who occupied the center of town. So it was an Italy full of political energy, an Italy that reacted, an Italy in which Fabrizio, thus somehow *moi-même*, finds that the guiding party, the Communist party, has given up its role... utopian-revolutionary, and there's dissatisfaction, a bitterness that is what we would later find in the movements of '68.

I only realized much later that *Prima della rivoluzione* was my way of coming to terms with my father's city, Parma. Coming to terms,

Ho capito solo molto tempo dopo che *Prima della rivoluzione* era un mio modo di fare i conti con la città di mio padre, Parma, espropriandola a mio padre, facendo mie molte cose che appartenevano a lui, a partire dalla città ma anche da figure che, incontrate da me ancora in età adolescente, erano diventate un pochino mitiche e sono figure che si ritroveranno in film successivi.

Bernardo Bertolucci, intervista di Giuseppe Bertolucci e Tatti Sanguineti, in "Cinegrafie", 17, 2004

VAGHE STELLE DELL'ORSA Italia, 1965 Regia: Luchino Visconti

■ Scen.: Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli, Luchino Visconti; E.: Armando Nannuzzi; Op.: Nino Cristiani, Claudio Cirillo; M.: Mario Serandrei; Scgf.: Mario Garbuglia; Cost.: Bice Brichetto; Trucco: Michele Trimarchi; Mu.: César Franck; Int.: Claudia Cardinale (Sandra), Jean Sorel (Gianni), Michael Craig (Andrew), Marie Bell (la madre), Renzo Ricci (Gilardini), Fred Williams (Pietro), Amalia Troiani (Fosca); Prod.: Franco Cristaldi per Vides ■ 35mm. D.: 95'. Bn. Versione Italiana / Italian version ■ Da: Sony Columbia

Gabriele d'Annunzio, con la voracità dei provinciali famelici che scendono, decisi a tutto, sulle opime città, non ha lasciato in pace nulla e nessuno. Urbino e Volterra, Firenze, la Versilia, Mantova, Venezia. Con Volterra gli andò male: il *Forse che sì, forse che no* è tra i più fiacchi dei suoi romanzi. Uomo antico ma di cultura attuale, Visconti s'è limitato a tener conto dell'indicazione: Volterra è una splendida "città del silenzio". Le opaline, i mobili preziosi, le vecchie pietre sono liberty come il decadentismo, come i veli della Tosca musicata da Puccini. La pietà del passato prossimo, ironica pietà perché s'è trattato di un'epoca, tutto sommato, tra le migliori della storia umana, ha aiutato il regista a sovrapporre l'orrore delle età remote e del vicino universo hitleriano: il male del mito si mescola senza riluttanza all'inferno razionale e onnipresente dei lager. Viene perfino il sospetto che in questo film così suo, Visconti abbia voluto contrapporre la "forma" virile, l'idea apollinea, alla sua "matrice" muliebre, figlia degli amplessi che si consumano nella tenebra: "Je suis l'enfant d'un nuit d'Idumée", come dice Racine in questo verso incantevole. La scelta di Claudia Cardinale appare, in questa direzione, esemplare. Giovane, ma non più adolescente, Claudia è una donna stupenda. Brava attrice, è ancora nel periodo in cui si desidera approfondire in umiltà l'arte e la vita. Pietro Bianchi, *Vaghe stelle dell'Orsa*, Bologna 1965

LA TIVÙ DI FELLINI Italia, 2003 Regia: Federico Fellini

■ Redattore: Tatti Sanguineti; Prod.: Luciano Sovenà per Istituto LUCE

■ Selezione dei finti spot pubblicitari girati da Fellini per Ginger e Fred e non inseriti nel film / Selection of fake advertising spots, shot by Fellini for Ginger e Fred and never included in the film.

Sono vignettine in stile marcaureliano puro, realizzate per lo più davanti a un blueback con estrema semplicità di ripresa e di manipolazione elettronica, e scegliendo fra il popolo della troupe e quello dei genericacci. La rock-band, ad esempio, è fatta tutta dagli elettricisti, come se fossimo in un torneo dopolavoristico. Riscoperte sette anni dopo esser state girate, confermano in modo quasi clamoroso le virtù anticipatorie e divinatorie del miglior Federico. Quell'annusare e captare l'aria del tempo, che spesso era anche l'aria che si sarebbe respirata due o tre anni dopo. Tatti Sanguineti

I believe, by somehow expropriating it from my father, by making many things that belonged to him mine, starting with the city but including people that had become almost mythic to me because I encountered them during my adolescence, people that would appear in later films.

Bernardo Bertolucci, interview by Giuseppe Bertolucci and Tatti Sanguineti, in "Cinegrafie", 17, 2004

Gabriele D'Annunzio, with the voracity of the ravenous provincial who descends upon the opulent city prepared for anything, didn't leave anything or anyone alone. Urbino, Volterra, Florence, la Versilia, Mantua and Venice. Things didn't go so well for him in Volterra though, as his *Forse che sì, forse che no* is amongst his weakest novels. Visconti, a man of the old school with a contemporary background, limited himself to borrowing the description of Volterra as a splendid "city of silence". The opalines, the expensive furniture, the old stones are as art nouveau as the decadent movement or as Tosca's veils set to music by Puccini. Onto a sense of compassion for the recent past – an ironic compassion as, all things considered, it has been one of the best periods in human history – the director superimposed the horrors of remote ages and of the more recent world of Hitler. Without hesitation, the evil of the myth blends with the rational and omnipresent hell of the concentration camps. One is even suspicious that Visconti, in such a personal film, wanted to counter the virile "form", the ideal of classical beauty, with its feminine "roots", offspring of intimacies consumed in the shadows: "Je suis l'enfant d'un nuit d'Idumée", to quote Racine's enchanting phrase. The choice of the stunning Claudia Cardinale, young but no longer adolescent, seems exemplary in this regard. A fine actress, she was still at that time of life in which one wants in all humility to learn about art and life. Pietro Bianchi, *Vaghe stelle dell'Orsa*, Bologna 1965

They are sketches in pure Marc'Aurelio style (a magazine that the young Fellini drew cartoons for), realised for the most part in front of a blue backing with extremely simple shots and electronic manipulation and using people from the crew or walk-ons. The rock-band, for example, are all electricians, as if we were in an after work competition. They were rediscovered seven years after they were shot and sensationally confirmed Federico's anticipatory and prophetic qualities. That ability to feel and capture the mood of the time, that often would be the prevalent mood two or three years later. Tatti Sanguineti

UOMINI E VOCI DEL CONGRESSO SOCIALISTA DI LIVORNO Italia, 2004 Regia: Cecilia Mangini

■ M.: Guido Albonetti; Consulenza mu.: Giovanni Fratello; Postprod.: Paneikon ■ Beta. D.: 10' ■ Da: Cecilia Mangini

Uomini e voci del Congresso Socialista di Livorno è la sintesi di uno straordinario e inedito documento cinematografico: il congresso del 1921, quello della scissione da cui nacque il Partito Comunista, dello scontro politico epocale tra rivoluzionari e riformisti. Siamo alla vigilia della marcia su Roma, mancano tre anni all'assassinio di Matteotti, quattro alle leggi liberticide del 1925. Trascorsi più di tre quarti di secolo, *Uomini e voci* non è soltanto il resoconto di un evento-chiave nella storia del nostro paese: in quei giorni di dibattito frontale si sono definiti i diversi DNA della sinistra italiana. Un incipit di grande attualità, da rivisitare. Cecilia Mangini

Uomini e voci del Congresso Socialista di Livorno is the synthesis of an extraordinary and previously unreleased film of the 1921 congress where the split between revolutionaries and reformists led to the formation of the Italian Communist Party. We are at the eve of the march on Rome, three years before the assassination of Matteotti, four years before the liberticidal laws of 1925. Three quarters of a century later, *Uomini e voci* (Men and Voices) not only narrates a key event in Italian history, it also presents us with a series of head-on debates that defined the DNA of today's leftwing. An "incipit" of fundamental importance today that is certainly worth revisiting.

Cecilia Mangini

CINETECA DEL COMUNE DI BOLOGNA / CINETECA DEL FRIULI / ARCHIVE FILM AGENCY

La Cineteca del Comune di Bologna e La Cineteca del Friuli hanno avviato nel 2004 un progetto pluriennale di restauro di una ventina di film muti italiani (la maggior parte dei quali considerati perduti) ritrovati presso la collezione privata inglese Archive Film Agency.

In 2004, Cineteca del Comune di Bologna and Cineteca del Friuli have launched a long-term project to restore twenty or so silent Italian films (most of which were considered lost) found in England in the private collection of the Archive Film Agency.

UN DRAMMA GIUDIZIARIO A VENEZIA Italia, 1907

■ Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 164 m. (L. or.: 228 m.) D.: 9' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Senza didascalie / No titles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna, Cineteca del Friuli e Archive Film Agency ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2004 a partire da una positivo nitrato / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2004 from a nitrate positive print

[LAGO MAGGIORE E LAGO DI COMO] Italia, 1907 Regia: Giovanni Vitrotti

■ E: Giovanni Vitrotti; Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 91 m. D.: 5' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna, Cineteca del Friuli e Archive Film Agency ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2004 a partire da una positivo nitrato / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2004 from a nitrate positive print

AMORE SENTIMENTALE Italia, 1911

■ Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 214 m. (L. or.: 238 m.) D.: 12' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna, Cineteca del Friuli e Archive Film Agency ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2004 a partire da una positivo nitrato / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2004 from a nitrate positive print

Il pittore Giulio cade in un dirupo durante un'escursione. Gravemente ferito, viene assistito da Maria. Tra i due nasce un idillio, finché una lettera della fidanzata Adele obbliga Giulio a tornare in città. Ma l'amore con Maria è destinato a trionfare.

Giulio, a painter, falls into a precipice during an excursion. Badly hurt, he is nursed by Maria. Romance soon blossoms between the two, until a letter from Giulio's girlfriend Adele forces him to return to the city. But the love with Maria is destined to triumph.

DUELLO ALLO SCHRAPNELL Italia, 1913 Regia: Ernesto Vaser

■ Sog.: Ernesto Vaser; Int.: Ernesto Vaser, Alessandro Bernard; Prod.: Itala ■ 35mm. L.: 193 m. D.: 11' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna, Cineteca del Friuli e Archive Film Agency ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2004 a partire da una positivo nitrato / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2004 from a nitrate positive print

Una fragorosa comica che mette in scena un nuovo duello a colpi di shrapnel, in cui i combattenti armati di martello hanno delle bombe legate dietro la schiena. I due sembrano entusiasti. Da segnalare alcuni trucchi nuovi e intelligenti. "The Bioscope", 4.9.1913

An uproarious comic, in which a novel duel by shrapnel is seen, the shells being strapped on the back of each combatant and hammers provided. The two have a most exciting time. Some clever trick effects are introduced. "The Bioscope", 4.9.1913



“Questo è il primo libro consacrato a colui che Henri Fescourt ha fatto uscire dall'ombra nel 1960, quando definì Jean Durand il ‘terzo grande’ della maison Gaumont, dopo Louis Feuillade e Léonce Perret. Poi, i cimiteri dalla memoria hanno lasciato tornare in vita un buon numero di film che si

credeva perduti. Anche se non rappresentano nemmeno un terzo delle pellicole realizzate da Durand, grazie ad essi la sua opera ha potuto essere conosciuta sempre meglio. Ma la sua vita e la sua personalità lo sono ancora poco”.

Così si apre *À la recherche de Jean Durand*, il preziosissimo libro di Francis Lacassin su una delle figure più ingiustamente dimenticate del cinema degli anni Dieci. Lacassin ripercorre con precisione e spirito d'avventura la tortuosa e affascinante carriera del regista, in un racconto di rara competenza e vividi colori che ci restituisce l'incoscienza e il genio di un cinema che non c'è più, di un'epoca che ancora ci sfugge. Alla Gaumont Durand diventa presto il maestro del burlesque giocato sul piano fisico e acrobatico, campione delle scenografie che vanno in frantumi e dell'assurdo che prende il sopravvento sul reale: le serie di Onésime e Zigomar trionfano sugli schermi, in larga misura grazie anche all'apporto scapicollato dei “Puittes”, il team di cascatori fedele al regista (nel gruppo troviamo anche Gaston Modot, che ricevette con disinvoltura vari armadi sulla testa prima di incontrare Renoir). “Les Puittes” scorrazzano anche negli originalissimi western girati da Durand nella campagna della Camargue, avventure ad alto tasso adrenalinico e spettacolare segnate dal talento interpretativo di Joé Hamman.

Dopo la ricca retrospettiva dedicata l'anno scorso al regista, Il Cinema Ritrovato 2004 riprende il filo interrotto, proponendo altri quattro gioielli della filmografia di Durand e salutando con gioia l'uscita dell'appassionante studio di Lacassin.

“This is the first book dedicated to the man whom Henri Fescourt brought out of the shadows in 1960, when he defined Jean Durand as the third great personality of Maison Gaumont, after Louis Feuillade and Léonce Perret. Then several films believed lost were resurrected from the graveyard of memory. Even if they represent less than a third of the films made by Durand, thanks to them his work has become better known. His life and character, however, are still something of a mystery”.

This is how *À la recherche de Jean Durand*, the invaluable new book by Francis Lacassin on one of the most unjustly forgotten figures in the cinema of the 1910s begins. Lacassin covers with precision and a sense of adventure the convoluted, fascinating career of this director. In vivid colours and with rare competence, Lacassin conjures up the genius and recklessness of a cinema that has long since departed, and an era that is still difficult for us to grasp. At Gaumont Durand quickly became the maestro of physical and acrobatic burlesque, the specialist in wrecked scenery and the champion of the absurd. The Onésime and Zigomar series were a huge success, largely thanks to the helter-skelter support of the “Puittes”, Durand's faithful team of slapstick artists (the group included Gaston Modot, on whose head a number of wardrobes were happily broken before he met Renoir). “Les Puittes” also charge around in the highly original westerns shot by Durand in the Camargue countryside. These spectacular, adrenaline-fuelled adventures are also noteworthy for the appearances of the talented Joé Hamman.

After last year's comprehensive retrospective dedicated to the director, Il Cinema Ritrovato 2004 continues with four more gems from the Durand filmography to celebrate the release of Lacassin's fascinating study.

ONÉSIME ET L'ÉLÉPHANT DÉTECTIVE Francia, 1912 Regia: Jean Durand

■ Op.: Paul Castanet; Int.: Ernest Bourbon (Onésime), Berthe Dagmar (l'innamorata di Onésime), Édouard Grisolle (il proprietario dell'elefante); Prod.: Gaumont ■ 35mm. L: 301 m. D.: 15' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française, Cinémathèque Gaumont

Per liberare la fanciulla che ama, tenuta sotto chiave dallo zio, Onésime si affida al sagace aiuto di un elefante, appartenente a un tale di nome Marius: la bestia irrompe nella villa e porta a termine la missione. Disgustato dalla concorrenza dei clacson delle automobili, il pachiderma decide di ritirarsi al seguito dei due innamorati.

To free the girl he loves, who is held under lock and key by her uncle, Onésime seeks the counsel of a wise elephant, who belongs to a certain Marius. The animal resolves the situation by breaking into the uncle's villa and freeing the girl. Then disgusted by the competition of braying car horns, the elephant decides to retire from society and follow the young lovers.

LA PRAIRIE EN FEU Francia, 1912 Regia: Jean Durand

■ Serie: "Scènes de la vie de l'Ouest américain"; Tit. USA: "The Prairie on Fire"; Scen.: Joé Hamman; Int.: Joé Hamman (capo indiano Yellow Feather), Berthe Dagmar (Mrs. Brooks), Gaston Modot, Ernest Bourbon; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 330 m. D.: 16' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française, Cinémathèque Gaumont

Una tribù sioux, guidata dal suo grande capo, si vendica sui bianchi appiccando un incendio maestoso in un villaggio vicino. Ma la reazione dei cowboy ferisce il grande capo a morte: "Umiliato, vinto, ferito, il grande capo non vuole abbandonare il sentiero di guerra cadendo nelle mani dei bianchi. Vuole mostrare come muore un sioux. Si copre la testa col suo grande mantello nero e stende le braccia come un grande uccello notturno: 'Guerrieri della mia tribù, avi illustri che mi aspettate nel paradiso degli uomini coraggiosi, eccomi!' Ed entra nel rogo dove lo accoglie il sonno eterno". (Service de l'Imprimerie des Établissements Gaumont, 29.11.1911)

A Sioux tribe, led by their great chief, wreaks revenge on the palefaces by setting fire to a nearby village. But the cowboys fight back and mortally wound the great chief. "Humiliated, beaten and wounded, the great chief refuses to abandon the warpath and surrender to the palefaces. He wants to show how only a Sioux warrior can die. He covers his head with a black cloak and stretches out his arms like a huge nocturnal bird. 'Warriors of my tribe, illustrious forefathers who wait for me in the heavenly lands of the brave, here I am!' he shouts as he walks into the fire where eternal sleep awaits him". (Service de l'Imprimerie des Établissements Gaumont, 29.11.1911)

CALINO PREND LE TRAIN DE PLAISIR Francia, 1913 Regia: Jean Durand

■ Int.: Clément Mégé (Calino); Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 8' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française, Cinémathèque Gaumont

Quando la serie Calino giunge al termine, dopo quattro anni d'esistenza, con questo *Calino prend le train du plaisir* (12 dicembre 1913), è anche la fine della carriera di Mégé, e non solo quella cinematografica. Infatti, non si troverà più la minima traccia né sullo schermo, né al music-hall, né al circo, di colui che precedendo Bébé, Léonce o Bout-de-Zan, fu il primo attore della Maison Gaumont. Scrive Henri Fescourt: "Alla fine di ogni avventura, il suo viso ridente s'inscriveva sullo schermo in un medaglione, ultima strizzatina d'occhio al pubblico". Una valorizzazione, per non dire una consacrazione, di cui non beneficiavano i "veri" comedianti della Maison: René Navarre, Renée Carl.

Francis Lacassin, *À la recherche de Jean Durand*, Cineteca di Bologna/Le Mani 2004

When the four-year-long *Calino* series ended with *Calino prend le train du plaisir* (December 12 1913), Mégé's career also came to an end, and not only in the cinema. The actor, who before Bébé, Léonce or Bout-de-Zan, was the Maison Gaumont's main star, disappeared completely from the screen, the music halls and the circus. Henri Fescourt commented: "At the end of every adventure, his smiling face, framed in a ring, would flash up on the screen and wink at the public one last time". An evaluation, or rather an endorsement, that was not even bestowed upon the "real" Maison comedians, René Navarre and Renée Carl.

Francis Lacassin, *À la recherche de Jean Durand*, Cineteca di Bologna/Le Mani 2004

ONÉSIME ET LE DROMADAIRE Francia, 1914 Regia: Jean Durand

■ Tit. alternativo: "Onésime et le chameau"; Op.: Paul Castanet; Int.: Ernest Bourbon (Onésime), Mlle Davrières (la moglie di Onésime); Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 240 m. D.: 12' a 18 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française, Cinémathèque Gaumont

Onésime eredita un dromedario. La suocera, quando si avvede della presenza in casa del simpatico animale, se ne va portando con sé la figlia. Le ricerche di Onésime sono infruttuose. "È a questo punto che il dromedario prende la parola: 'Ho abbastanza fiuto per riconoscere tua suocera, seguimi'. Onésime lo segue e ritrova moglie e suocera. Ora, dromedario e suocera sono così uniti che si fa fatica a distinguerli". (Service de l'Imprimerie des Établissements Gaumont, 5.3.1914)

Onésime inherits a camel. When his mother-in-law sees the lovable creature she leaves home immediately, taking her daughter with her. Onésime can't find them anywhere, "but suddenly the camel starts to speak, 'I can sniff out your mother-in-law wherever she is, so follow me!' And Onésime does and finds both his wife and the mother-in-law. The camel and the mother-in-law then become such close friends that it is difficult to tell them apart". (Service de l'Imprimerie des Établissements Gaumont, 5.3.1914)

SARABAND Svezia, 2003 Regia: Ingmar Bergman

■ Scen.: Ingmar Bergman; F.: Per Sundin; Op.: Raymond Wemmenlöv, Sofi Stridh, P.O. Lantto; M.: Sylvia Ingemarsson; Scgf.: Göran Wassberg; Cost.: Inger Eliva Pehrson; Trucco: Cecilia Drott-Norlén; Mu.: Anton Bruckner, Johann Sebastian Bach; Ass.R.: Torbjörn Ehrnvall; Int.: Erland Josephson (Johan), Liv Ullmann (Marianne), Börje Ahlstedt (Henrik), Julia Dufvenius (Karin), Gunnel Fred (Martha); Prod.: Sveriges Television ■ HD Sonycam D.: 107'. Col. Versione svedese / Swedish version ■ Da: SVT Fiktion ■ Anteprima italiana / Italian premiere

Già leggendo la sceneggiatura, *Saraband* appariva come un manifesto di bergmanismo puro. È il ritorno di Johan e Marianne, i protagonisti di *Scener ur ett äktenskap* (*Scene da un matrimonio*), trent'anni dopo. Sono invecchiati, e decisamente cambiati. [...] La sarabanda è una danza di corte del Rinascimento, lenta e lasciva, fatta per coppie che si fanno e si disfano. Scegliendo questo titolo, piuttosto che quello inizialmente immaginato (*Anna*), che designava troppo apertamente un film cristiano sull'icona e il suo potere, Bergman non ha rinunciato a niente, ha solo trasferito: l'ineffabile, è anche una questione musicale. Dell'abilità della regia, stupefacente fino al minimo dettaglio, della precisione della recitazione, non ho detto nulla. Raggiungono e superano, per purezza assoluta, ciò che Bergman ha fatto nei suoi più grandi capolavori. E *Saraband* è, in un certo senso, il suo più grande capolavoro. In ogni caso, il suo *ultimo film* più bello.

Jacques Aumont, in "Cahiers du cinéma", 588, 2004

Just from reading the screenplay, *Saraband* appeared as a manifesto of pure Bergmanism. It tells of Johan and Marianne's return, the protagonists of *Scener ur ett äktenskap* (*Scenes from a Marriage*), thirty years later. They have aged and decidedly changed. [...] The saraband is a Renaissance courtly dance, slow and lascivious, made for couples that come together and leave each other. Bergman, in choosing this title, instead of the original one (*Anna*), that outlined too openly a Christian film on the icon and its power, did not renounce anything, he only transferred it: the ineffable is also a musical question. Of the dexterity of the direction, astonishing in the smallest detail and of the accuracy of the acting I haven't said anything. They reach and surpass, in absolute purity, what Bergman had achieved in his great masterpieces. And *Saraband* is, in a certain sense, his greatest masterpiece. At any rate his most beautiful *last film*.

Jacques Aumont, in "Cahiers du cinéma", 588, 2004

PREMI IL CINEMA RITROVATO 2004 / IL CINEMA RITROVATO 2004 AWARDS

Tra le novità del Cinema Ritrovato 2004, spicca il 1° Concorso dedicato alle più interessanti edizioni di film in DVD uscite negli ultimi due anni. L'obiettivo è quello di indicare la strada di una produzione di qualità, sia dal punto di vista tecnico (qualità audio e video, rispetto dei formati, edizioni di film restaurati...) che critico (bonus, documentazioni sul film, presentazioni...), selezionando quei prodotti che permettono, proprio come il nostro festival, di "ritrovare" il cinema, sfruttando al meglio le nuove opportunità offerte da questo supporto.

La giuria, composta da Peter von Bagh, Jonathan Rosenbaum, Paolo Mereghetti, Raffaele Donato (Founding Executive Director della Film Foundation) e Jean Douchet assegnerà agli editori e ai curatori dei DVD in concorso cinque premi. I premi saranno consegnati dal regista Mario Monicelli, la premiazione avrà luogo in Piazza Maggiore giovedì 8 luglio, alle ore 21.45, prima della proiezione di *The Man from Laramie*.

One of the most important innovations of the Cinema Ritrovato 2004 festival is a new DVD competition. This competition will present awards to the most interesting DVD releases issued in the last two years. The aim is to encourage quality productions, both from a technical point of view (audio and video quality, respect for formats, editions of restored films etc.) and a critical one (bonus material, documentation and presentations on the film etc.). We would like to draw attention to products that, like this festival, help us to rediscover cinema and make the most of the opportunities offered by this exciting new format.

The jury, made up of Peter von Bagh, Jonathan Rosenbaum, Paolo Mereghetti, Raffaele Donato (Founding Executive Director of the Film Foundation) and Jean Douchet will present five awards to DVD producers and publishers. The awards will be presented by the director Mario Monicelli at a special ceremony held in Piazza Maggiore on Thursday July 8, at 09.45 pm, before the screening of *The Man from Laramie*.

Premi / Awards

Miglior DVD 2003-2004 / Best DVD 2003-2004

Migliori bonus / Best supplementary features

Miglior DVD che ha consentito di scoprire un film dimenticato / Best rediscovered film on DVD

Miglior collana di DVD / Best DVD series

DVD con il miglior lavoro sull'immagine e sul suono / DVD with best image and sound production



In collaborazione con / In collaboration with
Le Giornate del Cinema Muto di Sacile

COOPER-SCHOEDSACK AND FRIENDS: I FILM SONORI
COOPER-SCHOEDSACK AND FRIENDS: THE SOUND FILMS



K-ADV-79



Questa rassegna su Cooper e Schoedsack è iniziata dai loro film muti, presentati lo scorso anno a Sacile in occasione delle Giornate del Cinema Muto. Ora riscopriamo i film sonori, che comprendono il leggendario *King Kong* e due capolavori di John Ford prodotti da Cooper. Il nome di King Kong suonerà fin troppo familiare, ma possiamo assicurarvi che, alla luce dei documentari esotici di Cooper e Schoedsack, anche questo classico apparirà molto più ricco di significati (e di humour).

Riassumiamo quanto visto fino ad ora: Merian C. Cooper ed Ernest B. Schoedsack erano considerati i cineasti più avventurosi di Hollywood, anche se raramente vi si fermavano a lungo. Cooper, un aviatore che nella prima guerra mondiale aveva combattuto i russi dopo l'invasione della Polonia del 1919, era anche un giornalista. Schoedsack, che aveva lavorato come cameraman sul fronte francese, era poi diventato un operatore di film di esplorazione. I due unirono le loro forze per realizzare *Grass* (1925), un documentario epico sulla migrazione di una tribù persiana. La loro casa di distribuzione, la Paramount, fu sorpresa dal buon risultato ottenuto dal film, e li inviò in Siam a girare *Chang* (1927), un altro grande successo. Ispirati da Robert Flaherty, i due diventarono fonte di ispirazione per altri. Dopo *Chang*, volevano realizzare un film che descrivesse la condizione di estrema povertà dei nativi americani, sullo stile di *The Silent Enemy*. Il progetto però non si concretizzò, così come i tentativi di Cooper di persuadere la Rockefeller Foundation a stanziare 10.000 dollari l'anno per finanziare un film didattico basato sui racconti orali tradizionali. Cooper ritornò alle sfide dell'aviazione civile e Schoedsack girò *Rango*, nella giungla di Sumatra.

A New York, Cooper viveva una grigia esperienza di consigliere di amministrazione, rimpiangendo il suo passato di cineasta e fuggendo ogni volta che poteva all'Explorers' Club e alla National Geographic Society, dove l'idea di *King Kong* iniziò a prendere forma. Sia la Paramount che la MGM rifiutarono il progetto, e Cooper si rivolse allora a David O. Selznick, che conosceva dai tempi di *The Four Feathers* e si dimostrò interessato. Cooper lo raggiunse alla RKO nel 1931. La casa cinematografica aveva speso molto tempo e denaro su un progetto chiamato *Creation*, di cui era responsabile Willis H. O'Brien, la mente geniale dietro i dinosauri di *The Lost World* (1925). Il progetto venne annullato, ma è da lì che nacque *King Kong*. Schoedsack lasciò la Paramount nel 1932 e si unì a Cooper e O'Brien in questa grande avventura, inizialmente chiamata *The Eighth Wonder*.

Kevin Brownlow – Photoplay Productions

This Cooper & Schoedsack series began with the silent work, presented last year in Sacile (Le Giornate del Cinema Muto). Now we reveal the sound films – including the legendary *King Kong*, and two John Ford's masterpieces produced by Cooper. *King Kong* may seem far too familiar, but we guarantee that if you have seen the expedition films, it will have much more meaning (and humour).

The story so far; Merian C. Cooper and Ernest B. Schoedsack were the most adventurous film-makers in Hollywood – although they were seldom in Hollywood. Cooper, an aviator in World War One who fought the Russians when they invaded Poland in 1919, was a journalist. Schoedsack, a front-line cameraman in France, became a cinematographer for expedition films. The two men joined forces to produce *Grass* (1925), an epic documentary on the migration of a Persian tribe. Its success astonished their distributors, Paramount, who sent them to Siam where they filmed *Chang* (1927), another sensation. Inspired themselves by Robert Flaherty, these men became an inspiration to others. After *Chang*, they wanted to make a film about starvation among American Indians, like *The Silent Enemy*. The project came to nothing, as did Cooper's attempt to persuade the Rockefeller Foundation to finance him at \$10,000 a year to develop the story-telling teaching film. Cooper turned to the challenges of civil aviation and Schoedsack made *Rango* in the jungles of Sumatra.

In New York, Cooper found life in the boardroom, an anti-climax after the thrill of picture-making, and he spent as much time as he could at the Explorers' Club and the National Geographic Society, where the idea for *King Kong* began to take shape. Neither Paramount nor MGM wanted to participate, but Cooper knew David O. Selznick from *The Four Feathers*, and Selznick was interested. Cooper joined him at RKO in 1931. The company had been spending a great deal of time and money on a project called *Creation*, which was master-minded by Willis H. O'Brien – the genius who had achieved the dinosaur sequences for *The Lost World* (1925). The project was cancelled, but out of it came *King Kong*. Schoedsack left Paramount in 1932 and joined Cooper and O'Brien in the great adventure, which was then entitled *The Eighth Wonder*.

Kevin Brownlow – Photoplay Productions

CREATION USA, 1932 Regia: Willis H. O'Brien, Harry O. Hoyt

■ Scen.: Beulah Marie Dix, da un soggetto di Harry O. Hoyt; E: Eddie Linden, Karl Brown; Scgf.: Les Millbrook; Staff tecnico: Marcel Delgado, E. "Buzz" Gibson, Orville Goldner, Carroll L. Shephard, Fred Reese, Charles Christadoro, John Cerisoli; Supervisione animali: Olga Celeste; Mu.: Eddison Von Ottenfeld; Prod. artist.: Mario Larrinaga, Byron L. Crabbe, Ernest Smythe, Juan Larrinaga; Ass.R.: Walter Daniels; Int.: Ralf Harolde (Hallett); Prod.: Bertram Millhauser, Willis H. O'Brien, Harry O. Hoyt per RKO Radio Pictures ■ 35mm. L.: 125 m. D.: 5' a 24 f/s. Bn. ■ Da: Library of Congress ■ Copia acquisita nel 1969 nella collezione AFI-UCLA / Print acquired in 1969 as part of the AFI-UCLA Collection

Questo rullo venne ritrovato tra gli effetti personali di Willis H. O'Brien. Il mostro preistorico è un triceratopo. Manca la parte finale della sequenza, in cui il dinosauro fa cadere un albero addosso a Hallett e lo ammazza: venne riutilizzata per il montaggio preliminare di *King Kong*. O'Brien progettò *Creation* col regista Harry Hoyt come seguito del loro fortunatissimo *The Lost World*, del 1925. O'Brien chiamò a collaborare diversi tecnici e artisti, come Mario Larrinaga e Marcel Delgado, che avrebbero poi apportato un contributo significativo a *King Kong*. *Creation* fu uno dei progetti cinematografici più complessi mai intrapresi. La RKO, colpita duramente dalla Depressione, era sull'orlo della bancarotta. I costi di realizzazione di *Creation* avevano già raggiunto i 100.000 dollari nell'estate del 1931, una cifra che avrebbe permesso di girare cinque pellicole a basso costo. Per risolvere le sorti della casa cinematografica venne ingaggiato David O. Selznick, che portò Merian C. Cooper come suo assistente. Cooper esaminò il materiale e ne rimase colpito, ma ebbe l'impressione che a un anno dall'inizio delle lavorazioni il progetto non stesse portando a niente. *Creation* venne cancellato, ma Cooper ne conservò alcune idee e vide in O'Brien l'uomo che gli avrebbe permesso di portare in vita il suo epico gorilla senza doversi rivolgere all'esterno.

Kevin Brownlow

This reel was found among the effects of Willis H. O'Brien. The prehistoric monster is a Triceratops. The end of the sequence, in which the dinosaur pushes a tree on Hallett and gores him to death is missing – it was borrowed for the roughcut of *King Kong*. O'Brien planned *Creation* with director Harry Hoyt as a follow-up to their successful *The Lost World* of 1925.

O'Brien brought in a number of technicians and artists, such as Mario Larrinaga and Marcel Delgado, who would contribute so much to *King Kong*. *Creation* was one of the most intricately planned film projects ever launched. RKO, hard-hit by the Depression, was on the verge of bankruptcy and the costs of *Creation* by the summer of 1931 had reached \$100,000 – five programme pictures could be made for that.

David O. Selznick was hired to rescue the company and he brought in Merian C. Cooper as his assistant. Cooper looked at the material and was very impressed but felt that after a year, the project was getting nowhere. *Creation* was cancelled. But it gave him ideas and he saw in O'Brien the man to bring his gorilla epic to life without leaving the lot.

Kevin Brownlow

THE MOST DANGEROUS GAME USA, 1932 Regia: Ernest B. Schoedsack, Irving Pichel

■ Tit. it.: "La pericolosa partita"; Scen.: James Ashmore Creelman, da una storia di Richard Connell; E: Henry W. Gerrad; M.: Archie Marshek; Scgf.: Carroll Clark; Mu.: Max Steiner; Su.: Clem Portman; Int.: Joel McCrea (Bob Rainsford), Fay Wray (Eve Trowbridge), Leslie Banks (conte Zaroff), Robert Armstrong (Martin Trowbridge), Noble Johnson (Ivan), Steve Clemento (Tartar), Dutch Hendrian (Scarface), William B. Davidson (capitano), Lon Chaney Jr. (non accr.), James Flavin (non accr.), Hale Hamilton (non accr.); Prod.Ass.: Merian C. Cooper; Prod.: David O. Selznick per RKO ■ 35mm. D.: 63'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Museum of Modern Art (Criterion and Janus Films Collection)

Mentre *King Kong* era ancora in pre-produzione, Cooper e Schoedsack realizzarono *The Most Dangerous Game*, un film dai set molto elaborati, una giungla enorme che venne poi riutilizzata anche in *King Kong*. Fay Wray era l'attrice protagonista, e faceva coppia con Joel McCrea. Cooper continuava a sottrarla al set per girare scene di *King Kong*, causando le ire di Schoedsack. Ma *The Most Dangerous Game* si rivelò un'esperienza preziosa, poiché dimostrò che Schoedsack non era solo un grande regista di esterni, ma sapeva anche confrontarsi egregiamente con qualsiasi opera drammatica.

Kevin Brownlow

While *King Kong* was in pre-production, Cooper and Schoedsack made a picture called *The Most Dangerous Game* that called for an elaborate set – a vast jungle which was used in *King Kong* as well. Fay Wray was the leading lady, opposite Joel McCrea. Cooper kept stealing her for shots in *King Kong*, while Schoedsack fumed. But *The Most Dangerous Game* was a valuable exercise, because it demonstrated that Schoedsack was not just an outdoor director, but could handle all kinds of dramatic work.

Kevin Brownlow

KING KONG USA, 1933 Regia: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack

■ Tit. it.: "King Kong"; Scen.: James A. Creelman, Ruth Rose da un soggetto di Merian C. Cooper, Edgar Wallace; E: Eddie Linden, Vernon Walker, J.O. Taylor; M.: Ted Cheesman; Scgf.: Carroll Clark, Al Herman; Cost.: Walter Plunkett (non acc.); Mu.: Max Steiner; Eff. spec.: Willis H. O'Brien; Prod. artistica: Mario Larrinaga, Byron L. Crabbe; Int.: Fay Wray (Ann Darrow), Robert Armstrong (Carl Denham), Bruce Cabot (John Driscoll), Frank Reicher (capitano Englehorn), Sam Hardy (Charles Weston), Noble Johnson (capo indigeno), Steve Clemente (stregone), James Flavin (Briggs), Victor Wong (Charley, non acc.), Paul Porcasi (Socrates, non acc.), Merian C. Cooper (pilota d'aereo, non acc.), Ernest B. Schoedsack (artigliere nell'aereo, non acc.); Prod.: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack per RKO ■ 35mm. D.: 100'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress

E il profeta disse: "E a occhi bassi, l'animale guardò in faccia la bellezza. E si trattenne dall'ucciderla. Da quel giorno, è come se fosse già morto".

Antico proverbio arabo (inventato da Merian C. Cooper)

Non passa giorno senza che Kong venga citato in qualche modo. La sua genesi deve molto alle spedizioni di *Grass* e *Chang*, ma non si può sottovalutare il geniale contributo di Willis O'Brien, che rese possibile il sogno di Cooper. "Quelli che lo conoscevano giurano che era lui Kong", scrisse George Turner, "riconoscibile sullo schermo in ogni suo gesto, in ogni reazione". Forse è così. Ma quando Cooper stava progettando le sue memorie, mi chiese di aiutarlo a scriverle con lui, e il titolo che aveva scelto era *I'm King Kong*. Gli chiesi perché avesse creato quella storia, e Cooper rispose: "Per l'eccitazione che mi dava". E l'idea infatti era stata sua; attribuì il merito a Edgar Wallace, ma Wallace morì nelle prime fasi di produzione. Cooper affidò la scrittura del copione a Ruth Rose, che non aveva mai lavorato su una sceneggiatura cinematografica. "Mettici lo spirito di una vera e propria spedizione alla Cooper-Schoedsack", disse. La prima immagine che Cooper fece disegnare era quella di una scimmia gigante, in cima a un grattacielo, che combatteva contro aerei da caccia. Douglas Burden, amico di Cooper e produttore di *The Silent Enemy*, riportò a New York il leggendario varano della giungla dell'isola di Komodo. Cooper, che aveva letto il suo libro, voleva che il film avesse quella stessa presa e decise che la sua scimmia avrebbe avuto nel nome quella stessa K dura di Komodo. L'aspetto del film fu ispirato dalle incisioni di Gustave Doré. Il compositore Max Steiner fornì poi l'ultimo dei grandi contributi alla realizzazione di *King Kong*, lavorando giorno e notte, fino allo sfinimento. Nel marzo 1933 New York venne battuta da una sensazionale campagna pubblicitaria. Fu un successo incredibile.

Kevin Brownlow

And the prophet said: "And lo, the beast looked upon the face of beauty. And it stayed its hand from killing. And from that day, it was as one dead".

Old Arabian proverb (invented by Merian C. Cooper)

Hardly a day goes by without a reference to Kong. Its existence grew out of the expeditions for *Grass* and *Chang*. One should not overlook the genius of Willis H. O'Brien, who made Cooper's dream possible. "Those who knew him say he was Kong", wrote George Turner, "recognisable on the screen in every gesture and reaction". Maybe so. But when Cooper was planning his memoirs, just before his death, and asked me to work on them with him, his title was *I'm King Kong*. Asked why he dreamed up the story, Cooper replied "To thrill myself". And it was his idea; he gave Edgar Wallace credit, but Wallace died early in production. Cooper gave the job of writing the script to Ruth Rose, who had never written for the screen. "Give it the spirit of a real Cooper-Schoedsack expedition", he said. Cooper's first image, which he had an artist turn into a powerful drawing, was of a gigantic ape on top of a skyscraper, battling fighter planes. Cooper's friend Douglas Burden, producer of *The Silent Enemy*, brought back to New York the legendary dragon lizard from the jungle island of Komodo. Cooper, having read his book, wanted his story to have the same appeal, and his ape to have the hard K of Komodo in his name. The inspiration for the look of the film were the engravings of Gustave Doré. The composer Max Steiner was the last of the great contributors to *King Kong*; he worked day and night until he was near collapse. A sensational ad campaign swept New York in March 1933. It was a smash hit.

Kevin Brownlow

MIGHTY JOE YOUNG USA, 1949 Regia: Ernest B. Schoedsack

■ Tit. it.: "Il re dell'Africa"; Scen.: Ruth Rose, da una storia di Merian C. Cooper; E.: J. Roy Hunt; Op.: Emmett Bergholz (non acc.); M.: Ted Cheesman; Scgf.: James Basevi; Cost.: Adele Balkan; Trucco: Gordon Bau (non acc.); Harry Ray (non acc.); Mu.: Roy Webb, diretta da C. Bakaleinikoff; Su.: John L. Cass, Clem Portman; Effetti speciali: Willis H. O'Brien, Ray Harryhausen; Ass.R.: Samuel Ruman; Int.: Terry Moore (Jill Young), Ben Johnson (Gregg Ford), Robert Armstrong (Max O'Hara), Frank McHugh (Windy), Douglas Fowley (Jones), Denis Green (Crawford), Paul Guilfoyle (Smith), Nestor Paiva (Brown), Regis Toomey (Mr. Young), Lora Lee Michel (Jill bambina), James Flavin (Schultz) e (non acc.) Madame Sul-Te-Wan (Kifa), Cliff Clark (McManus), Primo Carnera (forzuto), Man Mountain Dean (forzuto), Super Swedish Angel (forzuto), Ivan Batchelor (forzuto), Ivan Rasputin (forzuto), Sammy Stein (forzuto), Sammy Menacker (forzuto), Wee Willie Davis (forzuto), Henry Kulky (forzuto), Karl Davis (forzuto); Prod.: John Ford, Merian C. Cooper, per Argosy/RKO ■ 16mm. D.: 89'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress

La trama, firmata da Merian C. Cooper e sceneggiata da Ruth Rose, tratta di un gorilla che viene allevato in Africa da una ragazza. La giovane e il primate vivono felicemente nella natura fino a quando giunge nella giungla un safari capeggiato da Robert Armstrong, un produttore di Broadway. Armstrong è alla ricerca di scenografie per un nightclub che sta costruendo a Hollywood e intravede subito il grande potenziale della ragazza e del gorilla. La presentazione di John Ford e Cooper fa il possibile per evitare il sorriso del pubblico, sottolineando i momenti più melodrammatici del film. L'atmosfera di generale ironia che domina questo trattamento fa chiudere un occhio sulla sua improbabilità e lascia un sorriso sul volto del pubblico anche nei momenti di maggior tensione. Le scene in cui Armstrong usa i cowboy per prendere al lazo i leoni, catturando con la stessa tecnica anche il povero Joe, o quando la furia alcolica del gorilla si scatena distruggendo il nightclub e calpestando i proprietari, sono rese estremamente divertenti dalla regia di Ernest Schoedsack. Proprio lui, assieme a Cooper, era uno dei creatori di *King Kong*, di cui questo film rappresenta un seguito naturale.

In "Variety", 25.5.1949

SHE WORE A YELLOW RIBBON USA, 1949 Regia: John Ford

■ Tit. it.: "I cavalieri del Nord-Ovest"; Scen.: Frank Nugent, Laurence Stallings; E.: Winton Hoch, Charles Boyle; Op.: Harvey Gould; M.: Jack Murray; Scgf.: James Basevi; Cost.: Michael Meyers, Ann Peck; Trucco: Don Cash; Mu.: Richard Hageman, Lucien Cailliet, C. Bakaleinikoff; Su.: Frank Webster, Clem Portman; Effetti speciali: Jack Caffee, Patrick Kelley; Ass.R.: Wingate Smith, Edward O'Fearn; Int.: John Wayne (capitano Nathan Brittles), Joanne Dru (Olivia Dandridge), John Agar (tenente Clint Cohill), Ben Johnson (sergente Tyree), Harry Carey Jr. (tenente Ross Pennell), Victor McLaglen (sergente Quincannon), Mildred Natwick (Abby Allshard), George O'Brien (maggiore "Mac" Allshard), Arthur Shields (dottor O'Laughlin), Michael Dugan (Hochbauer), Chief John Big Tree (Pony-That-Walks), Fred Graham (Hench), Chief Sky Eagle, Tom Tyler (caporalmaggiore Mike Quayne), Noble Johnson (Red Shirt), Harry Woods (Karl Rynders), Cliff Lyons (Trooper Cliff), Mickey Simpson (Wagner), Frank McGrath (trombettiere), Don Summers (Jenkin), Fred Libby (colonnello Krumrein), Jack Pennick (sergente maggiore), Billy Jones (corriere), Bill Goettinger (ufficiale), Post Park (ufficiale); Prod.: John Ford, Merian C. Cooper per Argosy Pictures Corp. ■ 35mm. D.: 103'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive ■ Restauro eseguito a partire dai negativi originali Technicolor three-strip / Preserved from the original Technicolor three-strip negatives. In collaborazione con / with the cooperation of RKO Radio Pictures and Turner Entertainment Company

Dopo la seconda guerra mondiale, molte star e molti registi di successo cercarono di ottenere una maggiore indipendenza dando vita a proprie case di produzione. Tra questi figurava John Ford, che riorganizzò assieme a Merian C. Cooper una società che avevano fondato in precedenza, la Argosy Pictures. La Argosy firmò quindi un contratto con la RKO per quattro film, in seguito esteso, garantendosi il totale controllo artistico e impegnandosi a dividere costi e profitti. La prima opera realizzata da Ford con questo contratto fu *The Fugitive*, che si basava su *The Power and the Glory* di Graham Greene. *She Wore a Yellow Ribbon* per Ford era solamente il terzo lungometraggio a colori, dopo *Drums Along the Mohawk* (1939) e *3 Godfathers* (1948), ma Cooper era

Plot of the Merian C. Cooper original, scripted by Ruth Rose, deals with a gorilla, raised in the African jungle by a young girl. Both the girl and the giant ape are happy with their rustication until a safari headed by Broadway producer Robert Armstrong arrives in the jungle. Armstrong is looking for decorations for a flashy night club he is building in Hollywood and immediately sees the possibilities of the ape and the girl. The presentation by John Ford and Cooper pulls all stops in slugging away at audience risibilities while pointing up the melodramatic phases. It's this general air of tongue-in-cheek treatment that makes the corn palatable and will keep an audience grinning even at the most thrilling moments. Armstrong's use of cowboys to lasso lions; the attempted lariatting of Joe himself by the cowpokes; Joe's drunken rampage in which the night club is wrecked and the patrons stampeded are good fun as directed by Ernest Schoedsack. He, as well as Cooper, were responsible for *King Kong* so this followup is a natural.

In "Variety", 25.5.1949

After World War II several successful stars and directors attempted to become independent of the studios by forming their own production companies. Among them was John Ford, who together with Merian C. Cooper reorganised a company they had formed earlier, named Argosy Pictures. Argosy then made a four-picture deal, later extended, with RKO, in which Argosy would retain artistic control while splitting the costs and profits. Ford's first picture under this deal was *The Fugitive*, based on Graham Greene's *The Power and the Glory*. *She Wore a Yellow Ribbon* was only Ford's third feature film in colour, after *Drums Along the Mohawk* (1939) and *3 Godfathers* (1948), but Cooper had a long-standing interest in Technicolor, being an enthusiast from the early 1930s

da tempo interessato al Technicolor, ed era stato uno dei suoi più appassionati sostenitori sin dagli anni '30, quando Disney aveva iniziato a utilizzare per i suoi cartoni animati il nuovo Technicolor three-strip. Cooper decise di investire su questa nuova tecnologia e, con l'aiuto del ricco industriale Jock Whitney e del cugino C.V. Whitney, fondò una nuova società, la Pioneer, per realizzare film Technicolor. La Pioneer poi si fuse con la Selznick-International, e David O. Selznick propose a Ford di girare *Stagecoach* in una spettacolare versione a colori con Gary Cooper e Marlene Dietrich. Ma Ford restò irrimovibilmente legato a John Wayne. Ed Buscombe

when Disney began using Technicolor's new three-strip process for his cartoons. Cooper invested in Technicolor and together with wealthy manufacturer Jock Whitney and his cousin C.V. Whitney formed a company, Pioneer, to make films in the new process.

This company was merged with Selznick-International, and David O. Selznick proposed to Ford to make *Stagecoach* as a colour spectacular starring Gary Cooper and Marlene Dietrich. But Ford was unshakeably committed to John Wayne.

Ed Buscombe

THE SEARCHERS USA, 1956 Regia: John Ford

■ Tit. it.: "Sentieri selvaggi"; Scen.: Frank S. Nugent dal romanzo "The Avenging Texans" di Alan LeMay; F.: Winton C. Hoch; M.: Jack Murray; Scgf.: Frank Hotaling, James Basevi; Cost.: Frank Beetsen, Ann Peck; Mu.: Max Steiner; Int.: John Wayne (Ethan Edwards), Jeffrey Hunter (Martin Pawley), Vera Miles (Laurie Jorgensen), Ward Bond (reverendo Samuel J. Clayton), Natalie Wood (Debbie Edwards), John Qualen (Lars Jorgensen), Olive Carey (Mrs. Jorgensen), Henry Brandon (Scar), Ken Curtis (Charlie McCorry), Harry Carey Jr. (Brad Jorgensen), Antonio Moreno (Emilio Figueroa), Hank Worden (Mose Harper), Lana Wood (Debbie bambina), Walter Coy (Aaron Edwards), Dorothy Jordan (Martha Edwards), Pippa Scott (Lucy Edwards), Beulah Archuleta (Look), Peter Mamakos (Jerem Futterman); Prod.: C.V. Whitney ■ 35mm. D.: 120'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive, con il permesso di Hollywood Classics

John Ford conobbe Merian C. Cooper verso la metà degli anni '30, quando quest'ultimo era responsabile di produzione alla RKO e divenne produttore esecutivo del film di Ford *The Lost Patrol* (1934). I due andarono subito d'accordo, uniti dalla stessa passione per le forze armate (Cooper era stato un pilota durante la prima guerra mondiale, Ford era sul punto di diventare ammiraglio di divisione nella Marina). Alla fine degli anni '30 Cooper tentò di coinvolgere David O. Selznick in un progetto di Ford chiamato *Stagecoach*. L'ammirazione che Cooper nutriva per Ford era tale che, quando Selznick rifiutò di appoggiare il film, liquidandolo come "l'ennesimo western", egli diede le dimissioni dalla Selznick-International. Dopo la fine della seconda guerra mondiale Cooper e Ford fondarono la Argosy Pictures, che produsse tra l'altro la "trilogia della cavalleria" di Ford. Negli anni '30, tra i soci di Cooper figurava anche Jock Whitney, un uomo d'affari di successo che aveva contribuito a finanziare *Gone with the Wind* di Selznick. Così, negli anni '50, Cooper era la persona più indicata a cui rivolgersi quando il cugino di Whitney, C.V. "Sonny" Whitney, decise di interessarsi alla produzione cinematografica. Sia Whitney che Cooper avevano avuto a che fare con i nuovi formati panoramici che si stavano sviluppando in quel periodo: Cooper infatti era stato direttore generale della Cinerama, mentre Whitney aveva partecipato al progetto in veste di finanziatore. Nel 1954, Cooper si assicurò i diritti di una storia apparsa sul "Saturday Evening Post" col titolo *The Avenging Texans*, scritta da Alan LeMay. Questo soggetto sarebbe in seguito diventato *The Searchers*, film prodotto dalla neofondata C.V. Whitney Pictures Inc., che vedeva Merian C. Cooper come produttore esecutivo. La moglie di Cooper, Dorothy Jordan, nel film interpreta Martha. Ed Buscombe

John Ford first encountered Merian C. Cooper in the mid-1930s, when Cooper was in charge of production at RKO and was executive producer on Ford's *The Lost Patrol* (1934). The two men got along well, having in common a love of military matters (Cooper had been a pilot during World War I, Ford was to become a rear admiral in the Navy). At the end of the 1930s Cooper tried to interest David O. Selznick in Ford's projected picture of *Stagecoach*. Cooper's admiration for Ford was such that, when Selznick refused to get involved, dismissing it as "just another Western", Cooper resigned from his position at Selznick-International. After World War II Cooper and Ford formed Argosy Pictures, which produced Ford's "cavalry trilogy" among other films. In the 1930s one of Cooper's associates was Jock Whitney, a wealthy businessman who helped finance Selznick's *Gone with the Wind*. In the 1950s, Cooper was the logical person to turn to when Whitney's cousin, C.V. "Sonny" Whitney, decided to get involved in film production. Both Whitney and Cooper had an early involvement with the new widescreen processes which were being developed, Cooper being for a time general manager of the Cinerama company while Whitney was one of its investors. In 1954 Cooper optioned a story that had appeared in the "Saturday Evening Post" under the title of *The Avenging Texans*, written by Alan LeMay. This was to become *The Searchers*, produced by the newly formed C.V. Whitney Pictures Inc with Merian C. Cooper as executive producer. Cooper's wife, Dorothy Jordan, plays Martha in the film.

Ed Buscombe



© Roy Export Company Establishment



I restauri

La Cineteca di Bologna intrattiene ormai da oltre cinque anni un rapporto importante con Charlie Chaplin e i suoi eredi. Per volontà della famiglia Chaplin, prosegue infatti la delicata e complessa opera di restauro che la Cineteca e il laboratorio L'Immagine Ritrovata hanno avviato nel 1999 con *The Kid*. Da allora, grazie a un'attenta analisi filologica, un accurato lavoro comparativo sui materiali esistenti e l'utilizzo delle tecniche più sofisticate per ottenere la migliore qualità possibile di suono e immagine, è stato possibile portare a termine i restauri di *Modern Times*, *Monsieur Verdoux*, *Limelight*, *The Chaplin Revue* (*Shoulder Arms*, *The Pilgrim* e *A Dog's Life*), *The Circus* e *Pay Day*. Al progetto di restauro, che intende completare nei prossimi anni l'intera opera del cineasta, si è aggiunta nel 2003 l'iniziativa, anch'essa voluta dall'Association Chaplin e in collaborazione con il BFI/National Film and Television Archive e Lobster Films, di restaurare le 35 comiche che Chaplin realizzò con la Keystone Company nel 1914.

L'archivio cartaceo

Grazie al sostegno della Fondazione Carisbo, la Cineteca sta portando avanti un ambizioso progetto di catalogazione, digitalizzazione e conservazione della monumentale "eredità cartacea" lasciata da Charlie Chaplin: quasi un secolo di cinema racchiuso in decine di soggetti e sceneggiature, bozzetti e schizzi, racconti, fotografie di set e di vita privata, diari di lavorazione, idee e appunti per progetti mai realizzati, interi volumi di rassegne stampa, lettere, documenti di censura. L'inaugurazione nel 2003 del catalogo on line charliechaplinarchive.org e di un centro di ricerca Charlie Chaplin presso la biblioteca della Cineteca hanno permesso di mostrare i primi risultati di un lavoro che, una volta portato a termine, permetterà a studiosi, ricercatori e cinefili di tutto il mondo di accedere finalmente a questo inesauribile patrimonio. Il progetto, tutt'ora "in progress" è giunto alla realizzazione di oltre 55.000 scansioni digitali e quasi 4000 schede catalografiche.

Le pubblicazioni

I materiali originali d'archivio, fino a questo momento a disposizione di pochi storici del cinema, saranno pubblicati e riprodotti per la prima volta all'interno di una serie di volumi monografici. Il commento critico delle carte inedite da parte di storici e critici del cinema permette di rintracciare i nodi cruciali attorno alla genesi dei singoli film, la loro ideazione, le varianti non utilizzate, le questioni relative alla censura e alla distribuzione. Dopo le monografie dedicate a *Limelight* e *The Great Dictator*, quest'anno viene pubblicato il volume *Modern Times*, a cura di Christian Delage.

Cecilia Cenciarelli – Progetto Chaplin

The restorations

The Cineteca di Bologna has, for over five years now, sustained an important relationship with Charlie Chaplin and his heirs. The delicate and complex restoration work carried out by the Cineteca and L'Immagine Ritrovata laboratory, which began with *The Kid* in 1999, is still in progress, in accordance with the family's wishes. Since then, thanks to a careful philological analysis, an accurate comparative study of existing materials and the use of the most sophisticated techniques to achieve the best possible sound and image quality, we have witnessed the restoration of *Modern Times*, *Monsieur Verdoux*, *Limelight*, *The Chaplin Revue* (*Shoulder Arms*, *The Pilgrim* and *A Dog's Life*), *The Circus* and *Pay Day*. In 2003, alongside the restoration project that is due to complete all the director's work in the next few years, a new initiative has been added. Promoted by the Association Chaplin in collaboration with BFI/National Film and Television Archive and Lobster Films, it proposes to restore the 35 slapstick comedies that Chaplin made with the Keystone Company in 1914.

The paper archive

The Cineteca is carrying out an ambitious project, thanks to the support of the Fondazione Carisbo, to catalogue, digitise and preserve the monumental "paper legacy" left by Charlie Chaplin. Nearly a century of cinema is contained in dozens of stories, screenplays, drawings and sketches, short stories, photographs from the set and private life, daily production reports, ideas and notes for projects never realised, press books, letters and censorship documents. The 2003 inauguration of the online catalogue, charliechaplinarchive.org, and of the Charlie Chaplin research centre at the Cineteca library, has allowed us to show the first results of a work, that once completed, will allow the world's scholars, researchers and film experts access to this inexhaustible heritage. The project, currently in progress, has realised over 55,000 digital scans and nearly 4000 catalogue entries.

The publications

The original archive material, only available to a few film historians up to now, will be published and reproduced for the first time in a series of monographic volumes. The critical comments by film critics and historians of the unpublished papers, allow us to trace the crucial stages around the origins of the single films, their creation, the unused versions, the censorship and distribution issues. Following on from the monographies dedicated to *Limelight* and *The Great Dictator*, this year will see the publication of the *Modern Times* volume edited by Christian Delage.

Cecilia Cenciarelli – The Chaplin Project

CITY LIGHTS USA, 1931 Regia: Charles Chaplin

■ Tit. it.: "Luci della città"; Scen.: Charles Chaplin; E: Roland Totheroh; M.: Charles Chaplin; Scgf.: Charles D. Hall; Mu.: Charles Chaplin; Int.: Charles Chaplin (vagabondo), Virginia Cherrill (ragazza cieca), Florence Lee (nonna), Harry Myers (il milionario), Hank Mann (pugile), Eddie Baker (arbitro), Tom Dempsey, Willie Keeler (altri pugili), Allan Garcia (maggioromo), Henry Bergman (sindaco; portiere), Albert Austin (spazzino; ladro), Joe Van Meter (altro ladro), Robert Parrish (venditore di giornali), Jean Harlow (ragazza nel night-club); Prod.: Charles Chaplin ■ 35mm. L.: 2439 m. D.: 89'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna e Roy Export Company Establishment ■ Musiche originali di Charles Chaplin restaurate e dirette dal Maestro Timothy Brok, eseguite dal vivo dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna / Original score restored and conducted by Maestro Timothy Brock, performed live by Orchestra del Teatro Comunale di Bologna. Prima mondiale / World premiere

Tutto quello che faccio è danza. Io penso in termini di balletto. Specie in *City Lights*. La ragazza cieca, è tutta una danza. La chiamo danza; in verità, è pura pantomima. La ragazza tende la mano. E il vagabondo non sa che è cieca. E dice: "Prendo questo". "Quale?" Lui la guarda incredulo: che ragazza sciocca... Poi il fiore cade a terra, e lei tasta all'intorno per cercarlo. Io lo raccolgo e lo tengo in mano per un attimo. E lei: "L'ha trovato, signore?" Solo allora lui guarda, e capisce. Lo tiene davanti ai suoi occhi, fa un minimo gesto, così. Balletto, è puro balletto. C'è voluto tanto tempo. [...]

Nell'ultima sequenza di *City Lights* c'era un primo piano su di me, in cui avrei potuto esagerare. La ragazza usa le dita per vedere, e capisce: "Dio mio, è lui!" L'uomo non corrisponde per niente all'idea che la giovane si era fatta. E lui la guarda curioso. Ciò che guardavo, che mi interessava, era lei, e mi sono distaccato riuscendo a trasmettere una bellissima sensazione. Non stavo recitando. Piuttosto restavo distante a guardarla, a studiare le sue reazioni con un leggero imbarazzo. E allora è successo. Sono state necessarie diverse riprese prima di quella, tutte troppo calcate, eccessive. Ma questa, per qualche ragione, è più oggettiva e apologetica. È una scena bellissima, meravigliosa, proprio perché non è eccessiva.

Charlie Chaplin, intervista di Richard Meryman, "Life", 1966

La partitura

La famiglia Chaplin e io abbiamo deciso di restaurare la colonna sonora di *City Lights* (ripartendo da zero) affinché fosse il più simile possibile a come Chaplin l'aveva concepita. Il restauro di una partitura è una scienza esatta e ritenevamo che la colonna sonora di *City Lights* richiedesse un'attenzione particolare. L'edizione realizzata per l'esecuzione dal vivo nel 1989, in occasione del centenario della nascita di Chaplin, consisteva non tanto in un restauro della partitura originale quanto in un arrangiamento sinfonico dei materiali disponibili. Per quanto la presenza di un elevato numero di musicisti sia di grande effetto, e l'impatto che il suono di un'orchestra sinfonica possa produrre su un film muto notevole, la partitura composta da Chaplin non prevedeva più di 34 musicisti. In realtà fu scritta sul modello di una "dance orchestra" alla Abe Lyman per la quale Chaplin aveva in precedenza composto alcuni pezzi, costituita da un numero ridotto di archi e fiati, 3 trombe, 2 tromboni, una tuba, un banjo, un'arpa, un piano-forte e una batteria: questo l'assetto che Chaplin conosceva e per il quale componeva. *City Lights* è un film molto intimo, e la musica dovrebbe riflettere questo aspetto. L'arrangiamento per l'edizione del 1989 fu pensato per una grande orchestra e di conseguenza il suono che ne risulta è, nel complesso, eccessivamente imponente.

Everything I do is a dance. I think in terms of a dance. In *City Lights*, whit the blind girl, there is a beautiful dance. I call it a dance. Purely pantomime. The girl extends her hand whit a flower. And the Tramp doesn't know she's blind. And he says, "I'll take this one". "Which one?" He looks incredulous – what a stupid girl. Then the flower falls to the ground, and she goes to feel for where it is. I pick it up and hold it there for a moment. And then she says, "Have you found it, sir?" And then he looks, and realizes. He holds it in front of her eyes – just makes a gesture. Not much. That is completely dancing. [...]

I had one close-up in *City Lights*, the last scene, and one could have gone overboard. The girl sees through her fingers and realizes, "My God, this is the man". And it was nothing like what she had imagined in her mind. And he just looks curious. I was looking more at her and interested in her, and I detached myself in a way that gives a beautiful sensation. I'm not acting. Sort of standing outside of myself and looking, studying her reactions and being rather slightly embarassed about it. And it came off. I took several takes before that, but they were all overdone and overfelt. But this one, for some reason, was objective and apologetic. It's a beautiful scene, beautiful; and because it isn't overfelt.

Charlie Chaplin, interview by Richard Meryman, "Life", 1966

The score

The Chaplin family and I decided to restore the *City Lights* score (from scratch) because we wanted to have the *City Lights* score as close as to how Chaplin conceived it. Score restoration is a very precise and exact science, and the *City Lights* score, we felt, needed some careful attention. For the 1989 Chaplin centennial, a live accompaniment edition was prepared that ended up being more of a symphonic arrangement of the available material, rather than a restoration of the original score. However impressive a large number of musicians can be, and with it the impact of sound that a symphonic orchestra can bring to a silent film, the score Chaplin wrote was written for no more than 34 players. In actuality it was written for an Abe Lyman-size "dance orchestra", for whom Chaplin wrote a number of his previously compositions, which consists of a small group of strings and winds, 3 trumpets, 2 trombones, tuba, banjo, harp, piano and drums. This is a line-up Chaplin knew, and knew how to write for. The film *City Lights* is very intimate and the music should reflect that. The first edition in 1989 was an arrangement made with a large orchestra in mind and subsequently we have a generally too large of a sound overall. Beyond that, unfortunately, there were a vast number of intricate and crucial passages omitted from the original score in nearly every take, originally written and recorded by Chaplin, yet was left out in the 1989 edition. Still

59

te. Al di là di questo, nella versione del 1989 risultano omissi in quasi ogni battuta numerosi passaggi intricati e cruciali presenti nella colonna sonora originale composta e registrata da Chaplin. Ho cercato inoltre di restituire nella trascrizione, per quanto possibile, l'eccezionale finezza degli abbellimenti presenti nella notazione di *City Lights*, oltre ad altre complessità tipiche delle composizioni hollywoodiane degli anni '30. Probabilmente per amor di chiarezza, nell'arrangiamento del 1989 la maggior parte delle sfumature inerenti a questo stile nelle esecuzioni d'epoca risulta assente.

Timothy Brock, in "Cinegrafie", 17, 2004

OUT-TAKES FROM "CITY LIGHTS"

■ Da: National Film and Television Archive

Se agli esperti venisse chiesto di indicare quali siano gli studi più importanti sulla figura di Charles Spencer Chaplin, il documentario seminale *Unknown Chaplin* (1983) di David Gill e Kevin Brownlow sarebbe certamente in cima alla lista. Oltre a fornire interessanti testimonianze sui metodi di lavoro seguiti da Chaplin, questo documentario conferma il ritrovamento di svariate scene che vennero tagliate dalla versione finale dei suoi film e che sono sopravvissute fino a noi. Bisogna essere grati a *Unknown Chaplin* per le tante notizie in esso contenute, ma molti fan di Chaplin si chiederanno quali altre informazioni essi possano trovare nelle scene tagliate non incluse nei 156 minuti di Gill e Brownlow. Anche se gli *out-takes* che presentiamo costituiscono solo una minima parte del materiale di Chaplin e su Chaplin conservato al British Film Institute di Londra, questi spezzoni di *City Lights* ci permettono di capire qualcosa di più sul film. La proiezione comprende una scena tagliata in cui si vede il Vagabondo assieme ad Albert Austin nei panni di uno spazzino, poi diverse scene ripetute del Vagabondo e del Milionario nel cabaret, che testimoniano dei tentativi di Chaplin di perfezionare ulteriormente la scena, e infine immagini di repertorio sulla prima del film. Gran parte di questo materiale non è mai stato proiettato in pubblico prima d'oggi e, come già è avvenuto per altri *out-takes*, ci permetterà di apprezzare con maggior completezza l'opera di Chaplin.

Frank Scheide

further, I wanted to transcribe as much of the incredible delicacy in *City Lights*' notational ornamentation and other general intricacies of the 1930's Hollywood musician. The 1989 arrangement, most likely for the sake of clarity, omitted most of the nuances inherent to this style of period performing.

Timothy Brock, in "Cinegrafie", 17, 2004

If scholars were asked to identify the most important studies on Charles Spencer Chaplin, David Gill and Kevin Brownlow's landmark documentary *Unknown Chaplin* (1983), would be at the top of the list. Besides providing fascinating perspectives on Chaplin's working methods, this film shared the remarkable discovery that a number of the filmmaker's out-takes survived. Though grateful for the privilege of learning so much from *Unknown Chaplin*, many Chaplin enthusiasts could not help but wonder what additional information might be gleaned from the out-takes that were not included in this 156 minute program. While representing a relatively small part of the collection of Chaplin's out-takes housed at the British Film Institute in London, the *City Lights* footage offers some interesting information about this film. Included in this screening is an excised scene of the tramp with Albert Austin as a dust man, repeated shots of the tramp and the millionaire in the cabaret that reveal Chaplin's efforts at polishing this scene, and documentary footage of the film's premiere. Most of this material has never before been shown in public. As with previous out-takes, this footage helps us to appreciate Chaplin all the more.

Frank Scheide

PAY DAY USA, 1922 Regia: Charles Chaplin

■ Tit. it.: "Giorno di paga"; Scen.: Charles Chaplin; E: Rollie H. Totheroh, Jack Wilson; M.: Monta Bell; Scgf.: Charles D. Hall, Arthur Stibolt; Int.: Charles Chaplin (il muratore), Phyllis Allen (sua moglie), Mack Swain (capomastro), Edna Purviance (la figlia del capomastro), Sydney Chaplin (amico di Charlie e proprietario del furgone), Albert Austin, John Rand, Loyal Underwood (lavoratori); Prod.: First National ■ 35mm. L.: 598 m. D.: 26' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna e Roy Export Company Establishment ■ Copia restaurata nel 2004 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un controtipo positivo del Roy Export Company Establishment, stampato nel 1953 dal negativo nitrate originale / Print restored in 2004 at L'Immagine Ritrovata laboratory from a positive dupe held by Roy Export Company Establishment, printed in 1953 from the original nitrate negative

Pay Day è un breve film realistico, un'immagine della vita di un muratore, prima, durante, e dopo il giorno di paga. Anche questo film, probabilmente, subì l'influenza di Clare Sheridan e di altri amici di Chaplin che avevano interesse a certi problemi "sociali". [...] Da un punto di vista tecnico *Pay Day* segna un notevole progresso.

60

Pay Day is a realistic little film - a slice of the life of a building laborer before, on, and after pay day. This film, too, was probably influenced by Clare Sheridan and other social-minded friends. [...] Technically, *Pay Day* is a noticeable advance. For the first time in a Chaplin film backlighting is used in the interiors. Night scenes,

Per la prima volta appare in un film di Chaplin il controluce, nelle scene di interni. Alcune sequenze notturne, come per esempio quella della pioggia e quella del tram, sono state riprese di notte, grazie a un'appropriata illuminazione artificiale. Gli scenari sono di una semplicità quasi stilizzata. L'azione è imperniata in parte (come *The Floorwalker* sulla scala mobile e come *A Day's Pleasure* sulla recalcitrante Ford) sul funzionamento di una cieca forza meccanica che, in questo caso, è rappresentata da un capriccioso ascensore e da alcune vetture tranviarie assolutamente inaccessibili. La storia acquista valore, in gran parte, nell'illustrare le piccole ironie della vita. L'accento del film cade soprattutto sul lato comico, ma la personalità dell'uomo che vede frustrate le sue speranze è studiata molto da vicino: infatti, il brutale capomastro, la figlia arrogante di questi, la stessa acida e minacciosa moglie dell'operaio, e perfino gli affollatissimi tram, tutto impedisce al nostro eroe di realizzare i propri desideri, piccoli o grandi che siano. Theodore Huff, *Charlie Chaplin*, Roma 1955

such as the rain and trolley-car sequences, were photographed at night with the aid of rather skillful artificial lighting. The sets are designed with an almost stylized simplicity. Some of the key action turns, as with the escalator in *The Floorwalker* and the recalcitrant Ford in *A Day's Pleasure*, on the workings of a blind mechanical force, in this case an unpredictable elevator and inaccessible street cars. Much of the action gains point as illustrations of life's little ironies. The accent is on comedy but frustrations are the normal course as the tough foreman and his haughty daughter, the workman's own menacing wife, and even the elusive street cars keep him from fulfillments, great and small. Theodore Huff, *Charlie Chaplin*, New York 1951

THE CHAPLIN PROJECT – THE KEYSTONE SERIES

CAUGHT IN THE RAIN USA, 1914 Regia: Charles Chaplin

■ Tit. it.: "Charlot e la sonnambula" o "Sotto la pioggia"; Scen.: Charles Chaplin; Int.: Charles Chaplin (cliente ubriaco), Mack Swain (marito), Alice Davenport (moglie), Alice Howell (una donna); Prod.: Keystone Film Company ■ 35mm. L.: 309 m. D.: 17' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna, British Film Institute (National Film and Television Archive) e Lobster Films ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2004 / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2004

Questo film di un rullo rappresentò un passaggio fondamentale per Chaplin: fu infatti il primo film che diresse da solo. Si trattava anche di una sua storia e di una sua sceneggiatura, ed era lui l'attore protagonista. Sorprendentemente, considerate le difficoltà che incontrò a farsi affidare la sua prima regia, ci dice: "Quando iniziai a dirigere il mio primo film, mi resi conto che non era facile come credevo; infatti, fui colto da un po' di panico. Ma quando Sennett vide il risultato dei primi giorni di lavorazione mi tranquillizzai. *Caught in the Rain* non fu un campione d'incassi, ma era divertente ed ebbe un discreto successo. Una volta finito il film, ero ansioso di conoscere la reazione di Sennett. Lo aspettai fuori dalla sala di proiezione. 'Beh, sei pronto per iniziarne un altro?' mi disse".

Harry M. Geduld, *Chapliniana Volume 1. The Keystone Films*, Bloomington & Indianapolis 1987

This one-reeler was a landmark film for Chaplin: his first movie as solo director. It was also his story and script, and he was the star. Surprisingly, in view of his struggles for a chance to direct, he tells us: "When I started directing my first picture, I was not as confident as I thought I would be; in fact, I had a slight attack of panic. But after Sennett saw the first day's work I was reassured. *Caught in the Rain* was not a world-beater, but it was funny and quite a success. When I finished it, I was anxious to know Sennett's reaction. I waited for him as he came out of the projection room. 'Well, are you ready to start another?' he said". Harry M. Geduld, *Chapliniana Volume 1. The Keystone Films*, Bloomington & Indianapolis, 1987

GETTING ACQUAINTED USA, 1914 Regia: Charles Chaplin

■ Tit. it.: "Charlot e la moglie gelosa" o "Fare amicizia"; Scen.: Charles Chaplin; Int.: Charles Chaplin (lo sposo), Phyllis Allen (la moglie), Mack Swain (Ambrose), Mabel Normand (moglie di Ambrose), Harry McCoy (poliziotto), Edgar Kennedy (un signore turco di passaggio), Cecile Arnold (ragazza); Prod.: Keystone Film Company ■ 35mm. L.: 312 m. D.: 18' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna, British Film Institute (National Film and Television Archive) e Lobster Films ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2004 / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2004

Tutto quello che mi serve per fare una commedia è un parco, un poliziotto e una bella ragazza. (Charles Chaplin)

Girato in un solo giorno al Westlake Park, è l'ultimo film di un rullo realizzato da Chaplin per la Keystone. [...] Con il procedere della

All I need to make a comedy is a park, a policeman and a pretty girl. (Charles Chaplin)

Shot in a single day in Westlake Park, this was Chaplin's final one-reeler for Keystone. [...] By the end of the movie the film's title

61

storia, si comprende come il titolo del film ("fare conoscenza") assuma significati diversi, con connotazioni per lo più ciniche. Tutte le donne iniziano a conoscere i comportamenti degli uomini quando le loro spose sono lontane; conosciamo le mogli come compagne di sventura; i mariti come compagni di molestie; il poliziotto fa conoscenza con alcune donne dai comportamenti inspiegabili. Sembra che sia per gli uomini che per le donne l'atto di "fare conoscenza" abbia sempre una connotazione sessuale, tranne, stranamente, all'interno del matrimonio.

Harry M. Geduld, *Chapliniana Volume 1. The Keystone Films*, Bloomington & Indianapolis 1987

MABEL'S MARRIED LIFE USA, 1914 Regia: Charles Chaplin

■ Tit. it.: "Charlot e il manichino" o "La vita coniugale di Mabel"; Scen.: Charles Chaplin, Mabel Normand; Int.: Charles Chaplin (il marito di Mabel), Mabel Normand (Mabel), Mack Swain (un casanova sportivo), Alice Howell (moglie di Mack), Hank Mann (l'amico), Charles Murray (uomo nel bar), Harry McCoy (altro uomo nel bar), Wallace MacDonald (fattorino), Al St John (fattorino); Prod.: Keystone Film Company ■ 35mm. L.: 309 m. D.: 17' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cinoteca del Comune di Bologna, British Film Institute (National Film and Television Archive) e Lobster Films ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2004 / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2004

Anche se Chaplin allora non poteva saperlo, questo film rappresentò un punto di svolta per la sua carriera. Da quel momento avrebbe diretto da solo tutti i suoi film, con l'unica eccezione di *Tillie's Punctured Romance* (Keystone n. 33), diretto da Mack Sennett. [...] Alcuni dei numeri più divertenti che Chaplin presenta in questo film verranno in seguito adottati da altri comici: ad esempio quando Charlie mette la gamba sul ginocchio di Mabel (una gag usata da Groucho) o quando si ingegna per ottenere altri alcolici (poi ripresa da Harpo). Chaplin stesso riutilizzò la "lotta col manichino" nella scena tra Charlie e un punchingball in *The Champion* (1915), che realizzò per la Essanay. La stessa gag probabilmente ispirò anche l'allenamento di football con un manichino in *The Freshman* (1925) di Harol Lloyd e la lotta di Oliver Hardy con il distributore di chewing-gum in *Two Tars* (1928).

Harry M. Geduld, *Chapliniana Volume 1. The Keystone Films*, Bloomington & Indianapolis 1987

THE ROUNDERS USA, 1914 Regia: Charles Chaplin

■ Tit. it.: "Charlot e Fatty al caffè" o "I girovaghi"; Scen.: Charles Chaplin; Int.: Charles Chaplin (un viveur), Roscoe Arbuckle (un suo amico e vicino), Phyllis Allen (moglie del viveur), Minta Dufree (moglie dell'amico), Al St. John (fattorino dell'albergo), Fritz Schade (cliente del ristorante), Wallace MacDonald (altro cliente), Charles Parrot [Charley Chase] (altro cliente); Prod.: Keystone Film Company ■ 35mm. L.: 308 m. D.: 17' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cinoteca del Comune di Bologna, British Film Institute (National Film and Television Archive) e Lobster Films ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2004 / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2004

Quando uscì, *The Rounders* venne descritto come uno dei film meno piacevoli di Chaplin. "Moving Picture World" lo considerò "una pellicola dura per gente dura". Analizzando questo presunto eccesso di violenza, il film sembra invece abbastanza pacato rispetto a pellicole Keystone come *The Fatal Mallet* e *The Property Man*. È possibile che le critiche di allora fossero scaturite dalla rappresentazione inusuale di mariti bistrattati dalle proprie mogli. Ma, nonostante ciò, il film fu uno dei più grandi successi di Chaplin alla Keystone, grazie anche alla scena del Caffè dove fa coppia con Fatty.

Harry M. Geduld, *Chapliniana Volume 1. The Keystone Films*, Bloomington & Indianapolis 1987

can be seen to have several connotations - most of them cynical. Each woman gets acquainted with what men are like when their wives aren't around; the wives get acquainted as fellow sufferers; the husbands as fellow molesters; the cop gets acquainted with the inexplicable behavior of women. It appears that where men and women are concerned "getting acquainted" is always sexually motivated - except, ironically, in the marriage relationship.

Harry M. Geduld, *Chapliniana Volume 1. The Keystone Films*, Bloomington & Indianapolis 1987

Although Chaplin did not realize it at the time, this film was a turning point in his career. Thereafter he alone would direct all his films - with the single exception of *Tillie's Punctured Romance* (Keystone no. 33), directed by Mack Sennett. [...] Some of Chaplin's funniest comic business in this film would, in due course, be appropriated by other comedians: e.g., Charlie putting his leg over Mabel's knee (a gag adopted by Groucho) and his cunning method for getting extra liquor (a gag taken over by Harpo). Chaplin himself reprised the battle with dummy for a scene between Charlie and a punchball in his Essanay comedy *The Champion* (1915). The same battle probably inspired the football practice-session with a dummy in Harol Lloyd's *The Freshman* (1925) and Oliver Hardy's struggle with the gum-ball machine in *Two Tars* (1928).

Harry M. Geduld, *Chapliniana Volume 1. The Keystone Films*, Bloomington & Indianapolis 1987

In its time, *The Rounders* was regarded as one of Chaplin's more unpleasant films. "Moving Picture World" considered it "a rough picture for rough people". From the standpoint of violence the film seems relatively tame beside such Keystones as *The Fatal Mallet* and *The Property Man*. The original criticisms may have been motivated by the unusual sight of wives manhandling their husbands. Notwithstanding such objections, the film was one Chaplin's most successful Keystone, due in part to his scene with Fatty in the Café.

Harry M. Geduld, *Chapliniana Volume 1. The Keystone Films*, Bloomington & Indianapolis 1987

MODERN TIMES – TEMPI MODERNI

Volume a cura di / Volume edited by Christian Delage, in collaborazione con / in collaboration with Cecilia Cenciarelli
edito da / published by Cineteca di Bologna/Le Mani 2004
in collaborazione con / in collaboration with Association Chaplin
con il sostegno di / with the support of Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna

Il volume ripercorre la storia di *Modern Times* dalla sua genesi all'uscita nelle sale, attraverso l'analisi di un centinaio di documenti di eccezionale valore storiografico provenienti dagli archivi Chaplin, qui pubblicati per la prima volta. La prima parte del volume offre un quadro storico, sociale e culturale della transizione statunitense verso l'era della meccanizzazione, delle problematiche legate alla Depressione e al New Deal, delle premesse culturali e delle urgenze intellettuali che influenzarono l'opera di artisti, scrittori e cineasti negli anni Venti e Trenta. La seconda parte si concentra maggiormente sulla rappresentazione iconografica chapliniana della fabbrica e del lavoro alla catena di montaggio, e sull'evoluzione stilistica compiuta da Chaplin, che con *Modern Times* si confronta per la prima volta con il cinema sonoro (e parzialmente parlato) e con la scrittura di una delle sue più prodigiose partiture musicali. Particolare rilievo viene dato alle questioni relative alla censura, alla trasformazione dell'industria cinematografica e al successo economico del film, alla reazione di pubblico e critica. Oltre ai documenti inediti riprodotti in quadricromia, il libro è arricchito da oltre cento fotografie.

This volume traces the story of *Modern Times* from its inception to its general release through a study of over a hundred invaluable historical documents from the Chaplin archives, published here for the first time. The first part of the book examines the historical, social and cultural background to America's entry into the era of mechanization, the problems caused by the Depression, the New Deal and the cultural conditions and intellectual needs that influenced the work of artists, sculptors and filmmakers in the twenties and thirties. The second part focuses more specifically on the iconography of Chaplin's view of the factory and production line work. This includes an analysis of Chaplin's stylistic development and use of sound technology in this, his first talking picture. Significantly the film boasts one of Chaplin's most astonishing scores. Particular attention is paid to censorship, the transformation of the film industry, the financial success of the film and the reaction of critics and the public. In addition to four-colour reproductions of a considerable number of previously unreleased documents, the book also includes over a hundred photos.

PHILIPS RADIO Olanda, 1931 Regia: Joris Ivens

■ Scen.: Joris Ivens; E: Joris Ivens, John Ferno, Mark Kolthof; M.: Joris Ivens, Helen van Dongen; Mu.: Lou Lichtveld; Prod.: CAPI/Philips ■ 35mm. L.: 983 m. D.: 35'. Versione olandese / Dutch version ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Fin dall'inizio ero deciso a evitare tutti quei luoghi comuni che erano già apparsi nei film pubblicitari industriali. Volevo mostrare le effettive condizioni di lavoro e lo sviluppo graduale del prodotto: in questo caso, dell'apparecchio radio. Mi sembrava il modo più onesto di girare questo film: una specie di *Modern Times* in veste di documentario. [...] Ritenni che sarebbe stato utile andare a visitare la casa di un soffiatore di vetro o di qualche altro operaio, dopo il lavoro, per mostrare anche la sua vita privata, e informare la gente di che cosa fa con il suo salario; ma mi fu risposto che questo non poteva far parte del film. I cancelli della fabbrica erano il confine oltre cui non mi era permesso girare.
Joris Ivens

I decided right from the start to avoid all the clichés that had already appeared in industrial advertising films. I wanted to show real working conditions and how the product, in this case the radio had gradually developed. It seemed to me to be the most honest way of shooting the film, a kind of documentary *Modern Times*. [...] I thought it would be useful to go and visit a glass blower or any other factory worker's home, after work, to give an idea of their private life and what they did with their salary. I was told, however, that this could not be included in the film. The factory gates were the boundary beyond which I was not allowed to shoot.
Joris Ivens

DAGLI ARCHIVI CHAPLIN: "CITY LIGHTS", UNA MOSTRA FOTOGRAFICA FROM THE CHAPLIN ARCHIVES: "CITY LIGHTS", A PHOTOGRAPHIC EXHIBITION

1 luglio – 30 luglio / July 1st through 30th

Presso la sala espositiva della Cineteca di Bologna in via Riva di Reno 72

At the Cineteca di Bologna Exhibition Hall in via Riva di Reno 72

Preparata in occasione della proiezione di *City Lights* al Teatro Comunale di Bologna, la mostra fotografica, che vanta numerosi pezzi inediti, si snoda attorno ad alcuni momenti salienti della lunga genesi del film. In particolare, l'ideazione e l'allestimento dei set e dei modellini per la celebre sequenza d'apertura, e per le "crowdy streets of the Modern City", i materiali scenici per l'opulenta abitazione del milionario e la sala da ballo, la rara sequenza di scatti per le scene scartate, tra le quali figurano: la "gag del bastoncino di legno", il numero con Albert Austin sull'isola pedonale e quella, presente solo nelle prime stesure del soggetto, della danza in strada. Una nutrita serie di immagini ripercorrerà gli scambi sul set tra Chaplin e Virginia Cherrill, e le visite ai Chaplin Studios di personalità quali Churchill e Fairbanks. Una selezione dei documenti provenienti dagli archivi Chaplin, tra cui copioni, lettere, appunti, commenterà il percorso fotografico.

In conjunction with the special *City Lights* evening at the Teatro Comunale di Bologna, the exhibition at the Cineteca, which includes numerous unpublished photographs, focuses on some of the major events in the long making of this film. It shows the design and layout of the sets, the models for the famous opening sequence and the "crowdy streets of the Modern City", the props for the opulent mansion of the millionaire and the ballroom, the rare sequence of outtake shots, featuring the "stick gag", the number with Albert Austin on the traffic island and the dance in the street, which only appears in the first draft of the script. A comprehensive series of images documents the exchanges on set between Chaplin and Virginia Cherrill, and the visits made to the Chaplin Studios by famous personalities such as Churchill and Fairbanks. A selection of documents from the Chaplin archives, including scripts, letters and notes provide a fascinating commentary to the photographs.





Nel 1995 abbiamo festeggiato i cento anni del cinema. Non ci importa se il 1895 sia stato l'anno d'invenzione del cinema o di una nuova macchina chiamata Cinematografo, abbiamo festeggiato l'inizio, l'anno 1. Secondo questa datazione, nel 1904 cadrebbe l'anno dieci.

Si tratta di un anno poco noto nella storia del cinema, passato quasi inosservato fino ad ora: se si vanno a sfogliare i documenti, per qualche misterioso motivo

il 1904 sembra non aver lasciato traccia di sé. Quante volte negli elenchi, nelle cronologie e nelle filmografie tra il 1903 e il 1905 c'è semplicemente un vuoto! Negli Archivi di Stato di Bologna manca ovviamente la cartella contenente i documenti del 1904, andata persa durante la guerra. Tuttavia, la particolarità di questo anno non appariscente si è andata a poco a poco delineando e così pure la sua importanza dal punto di vista della storia del cinema: il 1904 funge da spartiacque, è l'anno in cui tutto quello che c'era prima non è ancora scomparso, e in cui tutto quello che verrà ha già fatto la sua comparsa. È in quest'anno che, con la fine della produzione Lumière, il cinema delle origini volge al termine, mentre si prepara la seconda fase, quella dei cinematografi ambulanti e dell'ascesa dell'esportazione francese nell'industria cinematografica, subito prima della sua grande espansione. La cinematografia ambulante raggiungerà il suo culmine nel 1908; nello stesso periodo si assisterà alla rapida diffusione di sale di proiezione stabili e allo sviluppo repentino dell'industria cinematografica in tutti i maggiori paesi. Ciò che nel 1904 non si trova né in una fase iniziale né tanto meno in una parabola discendente, bensì al suo momento culminante, è la produzione di Méliès, il suo genere delle *vues à transformations*, cui il Cinema Ritrovato dell'anno scorso nella sezione dedicata al 1903 ha riservato un programma. Nei listini della Pathé, la più grande casa di produzione del tempo, nel 1904 domina senza dubbio il genere comico; il genere drammatico, al contrario, venne prodotto in quantità trascurabile, solo 5 titoli sui 150 del catalogo di vendita.

Nel 2003 il Cinema Ritrovato ha inaugurato una sezione dedicata anno dopo anno alle pellicole di cento anni fa, un'idea semplice e convincente. Semplice solo in apparenza, in quanto non esiste una simmetria tra il cinema di oggi e il "cinema di allora", o il "film di allora". Cinema? Film? Era uno spettacolo di proiezione senza un nome fisso, che si attribuiva le più svariate definizioni ("Colossali dipinti elettrici"), e con unità di base modulari ("Splendida proiezione, divisa in tre parti e 35 quadri – settantacinquemila fotografie animate").

Per il 1904, anno che chiude il periodo degli albori del cinema, la definizione di Tom Gunning, che descrive il cinema delle origini come "una forma nomade e mutevole in cerca di un'identità e in grado di diventare molte cose diverse per molti pubblici diversi", è ancora calzante. Allo stesso tempo alcuni aspetti che andranno a far parte della futura identità del cinema sono già pienamente sviluppati; la struttura della programmazione dei cinema stabili tra il 1908 e il 1910 era sostanzialmente la stessa proposta dagli ambulanti nel 1904.

66

In 1995 we celebrated the centenary of cinema. It doesn't really matter if 1895 was the year in which the cinema or a new apparatus called the Cinematograph was invented. What we wanted to celebrate was the start, Year 1. According to this dating method, 1904 would be cinema's Year 10.

It is an inconspicuous year in film history, a year that easily goes unnoticed and that for some mysterious reason seems to have left little trace. If you do research, time and time again, in catalogues, chronologies, and filmographies, between 1903 and 1905 you will find simply a blank gap! In the Bologna State Archives, the file containing documents from 1904 evidently went missing during World War II. But slowly, the particularities of this nondescript year emerged and thus its significance in the history of cinema: 1904 is a watershed, the pivotal year in which everything that went before had not yet disappeared and in which everything that was to come had already made its appearance. In this year, with the end of the Lumières' film production, the era of the origins of cinema is drawing to a close, while its second phase, that of travelling shows and the French film export industry was already in the rise just before the great expansion. Travelling cinematograph shows reached their peak in 1908; in the same period, there was the rapid spread of permanent cinemas and the boom of the film industry in every major country. A portion of last year's 1903 Cinema Ritrovato programme was devoted to the production of Méliès, particularly his own special genre, the *vues à transformations* which was neither declining nor rising in 1904 but in its prime. In the lists of films produced by Pathé (by far the largest production company at the time), the comic genre definitely dominates 1904; while melodrama and tragedy are numbering only 5 titles out of 150 in their sales catalogue that year.

In 2003 the Cinema Ritrovato introduced an annual section of the festival dedicated to the films of 100 years before. An attractive idea, but not as simple as it first seems, as there is no symmetry between today's cinema and the cinema or films of the past. Cinema? Film? There was no such thing at the time, there was instead a projection show, an entertainment with no name but a variety of self-definitions ("Gigantic electric paintings"), and with modular units ("Splendid projection, divided into three parts and 35 pictures – 75,000 animated photographs").

Tom Gunning's definition of the origins of cinema as "a nomadic, protean form searching for an identity and able to become many different things to many different audiences" certainly fits 1904, the year that closes the period of the dawn of cinema. At the same time, a number of aspects of the future identity of the cinema were already fully developed. The structure of the programming in cinemas between 1908 and 1910 was substantially the one used by travelling showmen in 1904.

The aim of the five programmes in this year's survey is to create a series of views on the projection show of 1904, to highlight a few aspects. It is an attempt of interpretation via mimesis, by means of the visual event, rather than the theoretical text or diegesis (narrative), to use for once these terms in their original Aristote-

La rassegna di quest'anno, nel corso dei cinque programmi, si pone l'obiettivo di aprire una serie di scorci (*vedute*) sullo spettacolo del 1904, mettendone in luce diversi aspetti. Essa si propone di giungere all'interpretazione attraverso la mimesi, passando piuttosto per l'evento visivo anziché per il testo teorico o la diegesi (racconto), tanto per rifarsi all'originaria accezione aristotelica di questi concetti. La programmazione si orienta verso la realtà storica dell'Europa continentale, dove la produzione francese occupa una posizione predominante sul mercato; l'anno scorso, l'accento cadeva piuttosto sulla produzione anglosassone. Non è una priorità assoluta che il materiale sia datato 1904. In realtà si è presa in considerazione non solo la produzione del 1904, ma anche l'offerta di quell'anno; si è poi dovuto tenere conto del problema delle fonti, che si trovano in cattivo stato. Solo una parte delle pellicole prodotte (di cui una quantità considerevole venne vista nel 1905-1906) e di quelle proiettate nel 1904 (degli anni 1902-1904) si è conservata. Di questo materiale solamente una quantità limitata è stata identificata, datata e duplicata, e tuttavia non è interamente accessibile: in alcuni archivi i cataloghi non sono consultabili secondo l'anno di produzione, di conseguenza i film del 1904 conservati in queste strutture non sono rintracciabili. E una parte dei film datati 1904 non sono di quell'anno.

Anche la pittura dell'epoca T'ang si studia sulle copie di epoca Ming, visto che la maggior parte degli originali è andata perduta. In extremis, ci siamo permessi di sostituire un film del 1904 con un altro posteriore e con lo stesso soggetto. Nel periodo precedente il 1909, non solo le copie erano programmate per vari anni, godendo di un lungo sfruttamento commerciale, ma inoltre i soggetti di successo venivano sistematicamente riprodotti attraverso imitazioni e remake, e immessi sul mercato in maniera permanente: ad esempio le vedute delle cascate del Reno, che hanno tenuto il cartellone dal 1896 al 1914, e forse oltre.

Non siamo comunque mai in presenza di originali del 1904, ma sempre di copie successive, di sostituti.

La scelta definitiva della programmazione avverrà solo dopo la stampa del catalogo, per poter testare la qualità delle copie. Qual è il rapporto tra una tetra copia in bianco e nero o un Paperprint e un originale dai brillanti colori? Nel 1904 il colore era l'attrazione del momento. *Luminosa proiezione tutta colorata!* Vogliamo ben sperare.

Il programma dettagliato della sezione è disponibile nei luoghi del Festival

lian meaning. In contrast to last year's 1903 section, which had an Anglo-Saxon slant, this year's programming focuses on the historical set-up of continental Europe, where French production played such a dominant role in the market. The choice of films however is not strictly limited to 1904. In the first place, the idea was to consider not only films produced in 1904, but also what was shown and seen that year. We then had to reckon with the problem of our material, the sources. Only a part of the films produced in 1904 (many of which were not shown before 1905-1906) and shown in 1904 (produced in 1902-1904) has survived. Only a part of the surviving material has been identified, dated, and preserved. Only a part of the preserved material is accessible, since in some archives it is not possible to consult the catalogue by year of production and therefore there is no way of tracking down films made in 1904 in these collections. Finally, some films attributed to 1904 are not from that year.

The Painting of the Tang period is studied in copies made in the Ming dynasty, as most of the originals are lost. We have taken the liberty of substituting a lost 1904 film with a later one with the same subject. In the period preceding 1909 the prints were screened for several years, exploiting their commercial life to the full and successful subjects were systematically reproduced and multiplied via remakes, plagiarism and imitations, and were permanently available. For example, views of the waterfalls of the Rhine appeared in sales catalogues and on cinema bills from 1896 to 1914, and perhaps even longer.

After all none of the films being shown are 1904 originals; they are all late copies, substitutes.

The final programme selection will be made after the festival catalogue has gone to press, in order to check the quality of the prints. What is the relationship between a poor black-and-white copy or a paper print and their originals in brilliant colors? In 1904 color was the attraction of the moment. *Brightly colored luminous projection!* Let's hope for the best!

The full programme listing is available separately at the various Festival venues

Il Cinematografo (tra l'altro) a Bologna (e altrove)

Programma:

1. Bologna e i luoghi del cinema nel 1904 (Proiezione e commento di immagini fisse)
2. Programma di film vari, ispirato a programmi del 1904
3. Serata nera (scènes grivoises)

All'inizio del 1904, a Bologna come altrove, non ci sono sale cinematografiche e non si vedono film. Esiste, da pochi anni, un apparecchio chiamato "Cinematografo" che mostra al pubblico "proiezioni", "riproduzioni", "quadri", "scene" o "novità cinematografiche". Girano in tutta Europa proiezionisti ambulanti con la loro apparecchiatura al seguito. A Bologna è possibile assistere a serate cinematografiche una dozzina di volte all'anno nei teatri e, d'estate, nel Politeama d'Azeglio, fuori mura. Ogni tanto ci si imbatte in qualche proiezione nel programma del Café Chantant Eden, tra un numero di danzatrice e l'altro.

Il primo decennio del '900 è però la stagione d'oro del Cinematografo come spettacolo da fiera, la prima forma di cinema grandiosa, lussuosa e internazionale. Nel 1904, come del resto ogni anno, a Bologna gli ambulanti installano in Piazza VIII Agosto i loro padiglioni sfarzosi, con tanto di organi dipinti, generatori di corrente impressionanti e film di produzione quasi esclusivamente francese.

I film appaiono però senza alcuna indicazione relativa al paese d'origine, al nome del regista o della casa di produzione; le locandine e i manifesti somigliano a menù e devono destare l'"appetito del pubblico"; perlopiù riportano solo il titolo italiano e il genere, talvolta alcune indicazioni sul contenuto:

"Una pesca miracolosa (scena umoristica)

I grandi ricevimenti dei Reali d'Italia a Parigi: Sfilata di fanteria, musica e tamburi in testa – Staffette di cavalleria di galoppanti. Carrozze – Incidenti umoristici etc. (Grande scena piena di vita)

Le sei Belle Otero (interessante scena acrobatica)

Al fuoco! al fuoco! (straordinaria e meravigliosa riproduzione d'uno spaventevole incendio)"

L'apertura delle prime due sale permanenti a Bologna risale all'autunno del 1904 ed è legata alla progressiva diffusione dell'energia elettrica in città. Presto verrà anche il Cinema, ma nel 1904 non è ancora un medium con sedi stabili e confini ben delineati, è un divertimento mobile, fluttuante tra spettacolo, innovazione tecnica e scoperta scientifica. Riproduce, nelle serate nere (rivolte agli uomini adulti), i numeri osé delle danzatrici del Café Chantant; e assieme al fonografo rallegra il pubblico nelle serate scientifiche che si tengono presso la Sala Röntgen di Palazzo Marconi.

The Cinématographe (among other things) in Bologna (and elsewhere)

Programme:

1. Bologna and Cinema Venues in 1904 (Projection of images and commentary)
2. Programme of various films, inspired by 1904 programmes
3. "Black Night" (risqué scenes)

At the beginning of 1904, Bologna, like so many other places, had no cinemas, or films to watch. For a few years already, however, there had existed a device called the *Cinématographe*, which showed "projections", "reproductions", "pictures", "scenes", or "cinematographic novelties". Itinerant cameramen roamed throughout Europe with their equipment. In Bologna, Cinématographe evenings were held about a dozen times a year in theatres, and in the summer at the Politeama [Theatre] d'Azeglio, outside the city walls. Every now and then there were even Cinématographe shows at the Eden Café Chantant, between stage numbers featuring dancing girls and other acts.

The first decade of the 20th century, however, was the real golden era of the Cinématographe as a fairground attraction, the first incarnation of cinema in its grandiose, sumptuous, international form. In 1904, like every other year, travelling showmen arrived and set up their flamboyant pavilions, with their painted organs and impressive electricity generators, in the Piazza VIII Agosto. The films they showed were nearly all produced in France.

Films appeared without any indication of their country of origin, director's name, or production company. Playbills and posters resembled menus, eager to arouse the public's "appetite", and in most cases gave only the title in Italian and the genre, occasionally with a few brief indications of the film's contents:

"A Miraculous Catch (comedy)

Grand Reception of the Italian royal family in Paris: Infantry parade, headed by music and drums – Galloping cavalry relays. Carriages – comic incidents, etc. (Great lively scene)

The Six Belle Oteros (interesting acrobatic scene)

Fire! Fire! (extraordinary and astonishing reproduction of a terrible fire)"

The first two permanent viewing halls were opened in Bologna in the autumn of 1904, partly as a result of the spread of electricity in the city. It wasn't long before the cinema arrived too. In 1904 film was still a medium with no fixed venues or clearly defined borders. It was primarily a travelling entertainment, which fluctuated between show business spectacle, technical innovation, and scientific discovery. At the so-called "Black Nights" (aimed at an adult, male audience), the medium of cinema presented a reproduction of risqué numbers by the Café Chantant dancing girls; it enlivened the public at the scientific evenings held in the nearby Sala Röntgen of the Palazzo Marconi, as did the phonograph.

Palcoscenico e Panorama

Programma:

1. Palcoscenico: Numeri di danza, acrobati, animali addestrati, comici, con intermezzi musicali e luci colorate
2. Panorama: Quadri di attualità e vedute pittoresche

Alla fine dell'Ottocento, quando il Cinematografo arriva portato dagli ambulanti, l'effetto sul pubblico non è di totale sorpresa: si tratta certo di uno spettacolo nuovissimo e per molti versi mai visto, ma allo stesso tempo si inserisce perfettamente nell'universo dei divertimenti fieristici, dove si susseguivano stagione dopo stagione le ultimissime attrazioni. Inoltre, il Cinematografo rientra appieno nella grande ondata di invenzioni tecniche che si diffondono in quegli anni e che vengono presentate al pubblico sotto forma di spettacoli: telefono, elettricità, registrazione sonora, telegrafia senza fili – scoperta nel 1895 dal bolognese Guglielmo Marconi – fotografia microscopica, ecc.

La Belle Époque, poi, si divertiva molto e in molti modi: e anche il Cinematografo, grazie agli ambulanti che spesso appartenevano a famiglie che da generazioni operavano nello showbusiness, da apparecchio fotografico di registrazione e riproduzione diventa mass medium dilettevole. Il Cinematografo ingloba vari spettacoli dell'epoca. Riprende tutta la gamma delle attrazioni del palcoscenico: danze, numeri acrobatici, *féeries*, sketch umoristici, esibizioni canore... Da giornali illustrati e dal Panopticum impara a ricostruire catastrofi naturali, incidenti, imprese criminali e attualità di guerra; del Kaiserpanorama (fotografico) conserva i quadri in successione di paesi esotici, di luoghi e vedute pittoresche consacrate dal turismo – Venezia, Napoli col Vesuvio, le cascate del Reno; del Grande Panorama (dipinto) lo sguardo sconfinato lungo l'orizzonte che insegna alla macchina da presa i principi del travelling e della panoramica.

I “mestieri” (come i professionisti chiamavano i loro divertimenti ambulanti) si trovano a coesistere per un certo periodo, presentando nei 15 anni dal 1896 circa al 1910 le stesse attualità: il pubblico può così ammirare il processo Dreyfus, alcuni momenti della guerra russo-giapponese o i funerali di Umberto I inscenati nel Panopticum con figure di cera o automi, oppure dipinti nel Panorama, o ancora riproposti dal Cinematografo con corpi “veri” e movimenti naturali.

Il cinema dunque assimila altri spettacoli, appropriandosi di contenuti, effetti e strutture dei programmi. È per questo che i film precedenti il 1914 possono trasmetterci l'esperienza dei piaceri perduti della Belle Époque. In seguito, il cinema soppianta queste forme di intrattenimento con esso imparentate, contribuendo alla loro perdita di importanza e alla loro graduale sparizione. Ma allo stesso tempo sarà un degno erede, che ne perpetua fino a oggi meccanismi e procedimenti.

Stage and Panorama

Programma:

1. Stage: Dance routines, acrobats, trained animals, and comedians, with musical interludes and colored lights
2. Panorama: Actualities and picturesque views

At the end of the 19th century, when the cinematograph made its debut with travelling fairs, the effect on audiences was not one of complete surprise. It fit perfectly into the world of fairground entertainments, taking its place as the latest attraction of the season. The cinematograph was also part of the great wave of technical inventions spreading at the time, which came to be presented to the public as a form of show: the telephone, electricity, sound recording, wireless telegraphy (discovered by Bologna's own Guglielmo Marconi, in 1895), microscopic photography, etc. The Belle Époque liked to enjoy itself, in many different ways. Thus the cinematograph, thanks to travelling fairs, often run by families who had worked in show business for generations, changed from a photographic recording and reproduction device into a popular mass medium. The cinematograph absorbed many types of show of the period, as well as the full gamut of attractions from the stage: dance routines, acrobatic acts, *féeries*, comedy sketches, singers... From illustrated journals and the Panopticum it learned how to reconstruct natural catastrophes, accidents, criminal exploits, and war actualities; from the Kaiserpanorama (photographic) it kept the tradition of a succession of pictures of exotic countries and of picturesque locations long consecrated by tourism – Venice, Naples with Mount Vesuvius, and the falls of the Rhine; from the Great Panorama (painting), the unrestricted gaze which taught the camera the principles of the travelling shot and the panorama.

These “trades” (as the professionals called their travelling amusements) co-existed with film for a certain period, often presenting the same news items in the 15 years from around 1896 to 1910. The public could therefore go and admire scenes from the Dreyfus trial, moments from the Russo-Japanese War or the state funeral of Umberto I, staged in the Panopticum with wax figures or automata, as painted images in the Panorama, or as projected cinematograph images, featuring “real” bodies and natural movements. Cinema therefore absorbed other shows, appropriating their contents, effects, and structures. That is why films prior to 1914 can convey the experience of the lost pleasures of the Belle Époque. Subsequently cinema superseded the forms of entertainment that it was related to, contributing to their eclipse and gradual disappearance. But at the same time it became a worthy heir, which perpetuates their mechanisms and procedures to this day.

I quattro generi di vedute cinematografiche secondo Georges Méliès

Programma:

1. Vues de plein air (Vedute all'aria aperta)
2. Vues scientifiques (Vedute scientifiche)
3. Sujets composés ou Scènes de genre (Scene composte o Scene di genere)
4. Vues fantastiques, dites à transformation (Vedute fantastiche, dette a trasformazione)

Georges Méliès, che nel 1896 poteva già vantare un'importante produzione di circa 80 titoli, dopo dieci anni d'attività scrive nel 1906 un testo interessantissimo intitolato "Les Vues cinématographiques". Si tratta non soltanto di una ricca fonte di informazioni preziose, ma soprattutto è un testo che, attraverso la descrizione vivace e analitica di uno dei più importanti protagonisti di quegli anni, ci aiuta a percepire meglio il cinema europeo del 1904 da una prospettiva calata in quel tempo, in un presente che non ha ancora lasciato alle spalle niente della breve storia cominciata nel 1896. Méliès presenta il suo catalogo dei generi seguendo un approccio storiografico: "Ho messo di proposito la classificazione nello stesso ordine in cui si sono sviluppate le vedute a partire dal primo spettacolo. Agli inizi le vedute erano esclusivamente soggetti presi dal vero; più tardi il Cinematografo fu impiegato come apparecchio scientifico, per diventare alla fine un apparecchio [...] al servizio del arte teatrale".

Sotto la dicitura "vedute all'aria aperta" Méliès descrive accuratamente la produzione Lumière (senza nominarla), mentre nelle "vedute scientifiche" raggruppa gli studi del movimento, la cinematografia microscopica e le riprese di "operazioni chirurgiche eseguite da un maestro" (senza dubbio pensando al dottor Doyen). I "soggetti composti" o "scene di genere" comprendono ogni tipo di veduta "in cui l'azione viene preparata come a teatro e recitata da attori dinanzi alla macchina da presa", tutti i generi di finzione, i numeri di palcoscenico e le ricostruzioni d'attualità. La quarta categoria l'ha creata lui. Sono le "vedute fantastiche" che fanno uso di trucchi, di "tutte le illusioni prodotte dalla prestidigitazione, dall'ottica, dai trucchi fotografici, la scenografia e la macchinaria teatrale [...] per dare l'apparenza di realtà [...] alle più inverosimili invenzioni dell'immaginazione". È grazie ai due ultimi generi di vedute, scrive Méliès nell'estate del 1906, che "il successo [del Cinematografo] si è trasformato in trionfo". Volendo, possiamo attribuire a questa trasformazione la data 1904, l'anno in cui cessa la produzione Lumière e in cui Méliès raggiunge l'apogeo del successo.

The four types of cinematographic show, according to Georges Méliès

Program:

1. Vues de plein air (Open-air scenes)
2. Vues scientifiques (Scientific scenes)
3. Sujets composés ou Scènes de genre ("Artificially arranged" compositions, or genre scenes)
4. Vues fantastiques, dites à transformation (Fantastic scenes, also called transformation scenes)

In 1896 Georges Méliès could already boast a significant production of around 80 films. In 1906, after ten years of activity, he wrote a fascinating article, entitled "Les Vues cinématographiques". This article is not only a rich source of precious information, but is above all a lively, analytical description by one of the most important personalities of this period. It helps to give us a better insight, from a contemporary slant, into the present of the European cinema of 1904, which had not yet left behind anything of the form's brief history, begun in 1896.

Méliès presents his catalogue of genres following a historiographic approach: "I have ordered the categories in the same way in which they have developed, beginning from the very first show. In the beginning, the scenes were simply subjects filmed from life; later the Cinématographe was employed as a scientific apparatus, and eventually it became a device [...] used in the service of the theatrical arts."

Under the heading "open-air scenes", Méliès accurately describes Lumière productions (without actually naming them), whereas under "scientific scenes" he groups together movement studies, microscopic cinematography, and the filming of "surgical operations performed by a master surgeon" (doubtlessly thinking of Doctor Doyen). The "artificially arranged compositions" or "genre scenes" cover all types of scenes "in which the action is prepared as it is in the theatre, and played by actors in front of the film camera", and include all fiction genres, stage acts, and reconstructions of actualities. The fourth category was created by Méliès himself. These are the "fantastic scenes", which make use of tricks, of "all the illusions produced by the magic of conjuring, optics, photographic tricks, scenery, and stage machinery [...] to give a sense of reality to the most incredible flights of imagination". It is thanks to the latter two types of scene, writes Méliès in the summer of 1906, that "the success [of the Cinématographe] has been transformed into a triumph". This transformation may be dated to the year 1904, the year in which Lumière productions ceased and Méliès reached his peak.

Lavoro e lirica nell'era elettrica Electrical Works and Phono-Photoplays

Programma:

1. Riprese nella Westinghouse Electric & Manufacturing Company (American Mutoscope and Biograph, operatore G. W. Bitzer, dal 13 aprile al 16 maggio 1904)
2. Phono-Scènes, Tonbilder e film-opera

Già nel 1904 la Westinghouse Electric & Manufacturing Company veniva considerata lo stabilimento più grande e moderno al mondo: dava lavoro a 12.000 dipendenti e produceva "apparati per la generazione, la trasmissione e l'applicazione di corrente elettrica alternata" (*The Westinghouse Companies in the Railway & Industrial Fields*, 1905), così come motori elettrici e freni ad aria compressa per le ferrovie e i tram (circa 75.000 esemplari già prodotti nel 1905). La Westinghouse Works Collection conservata alla Library of Congress contiene 21 film con diverse riprese degli stabilimenti Westinghouse. Si vedono immagini in esterni e in interni delle fabbriche, assieme a scene di uomini e donne che svolgono il proprio lavoro negli stabilimenti. Queste pellicole avevano lo scopo di promuovere l'attività dell'azienda e venivano proiettate giornalmente alla Louisiana Purchase Exposition del 1904, organizzata a St. Louis. Alla Carnegie Hall si tenne una proiezione speciale per i dipendenti Westinghouse, in occasione della quale "Walter E. Hall ha eseguito una piacevole selezione di musiche per organo ad accompagnare la serata" ("Pittsburgh Post", 12 maggio 1904).

(Informazioni tratte dal sito web della Library of Congress)

Nel 1904, la musica che accompagnava le proiezioni elettriche e luminose del Cinematografo non era unicamente quella eseguita dal vivo. Nei padiglioni degli ambulanti la musica spesso proveniva dai grandi organi da fiera che offrivano un repertorio con brani di opera lirica (e che stavano fuori, alla destra del generatore di corrente). Dal 1903, però, interviene una novità: sono in vendita le Phono-Scènes della Gaumont e i Tonbilder (quadri sonori) di Oskar Messter; il loro successo fulmineo – almeno 1.500 titoli in dieci anni – è strettamente legato a quello del fonografo, che muove i primi passi con le registrazioni di Enrico Caruso nel 1902. Sono brevi scene che durano una canzone, un'aria, i 2 minuti e mezzo di un disco. Gaumont aveva appreso la sincronizzazione dei suoi apparecchi prendendo spunto dai motori dei telai industriali. Tra i film lunghi del 1904, ne spiccano due basati su opere liriche, probabilmente accompagnati da dischi: un *Faust* di Méliès da Gounod in 20 quadri (dopo un altro *Faust* in 15 quadri che Méliès trasse da *La Damnation de Faust* di Berlioz nel 1903) e un *Parsifal* di 1600 piedi, che Edwin S. Porter gira per la casa Edison, dopo che la Metropolitan Opera di New York aveva ospitato, sempre nel 1904, la solenne opera di Wagner.

Work and Opera in the Age of Electricity Electrical Works and Phono-Photoplays

Program:

1. Footage from the Westinghouse Electric & Manufacturing Company (American Mutoscope and Biograph, photographed by G. W. Bitzer 13 April – 16 May 1904)
2. Phono-Scènes, Tonbilder, and Film Opera

By 1904 the works of the Westinghouse Electric & Manufacturing Company were considered the largest and most modern in the world, employing 12,000 workers and producing "apparatus for the generation, transmission, and application of alternating current electricity" (*The Westinghouse Companies in the Railway & Industrial Fields*, 1905), as well as electric motors and air brakes for railways and streetcars (approximately 75,000 by 1905). The Westinghouse Works Collection held by the Library of Congress contains 21 films showing various views of the Westinghouse factories. We see exterior and interior shots of the company's plants, along with scenes of male and female workers performing their duties. These motion pictures were intended to promote the company's operations, and were screened daily at the Louisiana Purchase Exposition in St. Louis in 1904. A special screening was held at Carnegie Hall for Westinghouse employees, for which occasion "Walter E. Hall rendered some pleasing organ selections during the evening" (*The Pittsburgh Post*, 12 May 1904). (Information from the website of the Library of Congress)

In 1904 the music that accompanied the electrical and luminous projections of the cinematograph was not solely performed live. The music, the operatic pieces heard in the pavilions of travelling showmen often came from large mechanical organs which stood outside, to the right of the electricity generators. A novelty was introduced in 1903: the sale of Gaumont's Phono-Scènes and Oskar Messter's Tonbilder (sound paintings). Their instant success, with at least 1,500 titles in ten years, was closely tied to that of the phonograph, which took its first big steps with the landmark recordings of Enrico Caruso in 1902. These early sound films consisted of brief scenes that lasted the length of a song or an aria, the two-and-a-half-minute running time of a record. Gaumont had learned to synchronise its equipment by observing the motors of industrial looms. Among the long films of 1904, two, based on operas probably accompanied by records, stand out: a *Faust* by Méliès based on Gounod's opera, in 20 scenes (after an earlier *Faust* of 15 scenes by Méliès in 1903, based on Berlioz's *La Damnation de Faust*) and a *Parsifal* of 1600 feet, shot by Edwin S. Porter for Edison after the performances of Wagner's solemn opera at New York's Metropolitan Opera.

**“Grande serata d’addio. Ultima definitiva rappresentazione”
Il repertorio internazionale e la cinematografia locale**

Programma:

1. La produzione dell’industria per il mercato internazionale
2. Filmati locali di ambulanti e gestori di sale

Quando la produzione Lumière chiude i battenti nel 1904, gli inizi della cinematografia volgono al termine; nel frattempo, sono già in funzione le strutture che domineranno fino alla prima guerra mondiale. L’industria cinematografica francese serve il mercato internazionale, con una quantità di produzioni e un volume di esportazioni in rapida espansione di anno in anno. Per il 1904, le cifre sono ancora modeste: Méliès produce circa 45 titoli, la Gaumont 70, la Pathé 150. Ma di lì a poco la Pathé diventerà un vasto impero, e nel 1909 sarà introdotto il sistema di noleggio delle copie; da allora, come avviene del resto ancora oggi, le copie noleggate viaggeranno di sala in sala. Il mercato cinematografico del 1904 è invece basato ancora sulla vendita delle copie a imprenditori con Cinematografi ambulanti, che portano i loro programmi di città in città. In tutta l’Europa continentale, in questo periodo, gli ambulanti programmano gli stessi film, quasi esclusivamente francesi, quasi esclusivamente produzioni della Pathé e della Star Film di Méliès. Sono titoli con una vita commerciale lunga, dal momento che le copie rimangono in cartellone normalmente per due o tre anni.

Ogni tanto, però, nei programmi spuntano film il cui sfruttamento commerciale è brevissimo, per un solo pubblico e un solo luogo. Molti ambulanti, infatti, continuano la pratica degli operatori Lumière: girano nei luoghi in cui tengono gli spettacoli e, uno o due giorni dopo, mostrano il risultato al pubblico locale, che può così vedersi sul grande schermo. Con queste riprese, gli ambulanti e i primi gestori di sale costituiscono in molti paesi una prima generazione di produttori nazionali, attiva soprattutto nei dieci anni tra il 1898 e il 1908. Le copie sopravvissute di questa “cinematografia locale”, però, sono purtroppo rarissime.

**“Grand Farewell Performance. Absolutely Final Show!”
International Repertoire and Local Filming**

Program:

1. Film industry production for the international market
2. Local films by travelling showmen and cinema managers

The closing down of the Lumières’ production in 1904 can be considered the end of cinema’s first era, that of its origins, but meanwhile the structures that would dominate the industry up to the First World War were already in place. The French cinema industry supplied the international market with a quantity of production and a volume of exports that grew rapidly, year after year. In 1904, the figures were still modest: Méliès produced around 45 films, Gaumont 70, and Pathé 150. Pathé would soon become a vast empire, and in 1909 the rental system of prints was introduced, meaning that hired copies of films travelled from cinema to cinema, much as they do today. The cinema market in 1904, however, was still based on the sale of copies to entrepreneurs with travelling cinematograph shows moving from city to city. In this period travelling cinemas showed the same films across continental Europe. They were almost all French, produced either by Pathé or by Méliès’ Star Film company. Films with a long commercial life, they would normally run for two or three years.

Every once in a while, however, films with a very short commercial life, made for a specific public and location, would appear on the bill. Many travelling showmen in fact carried on the practice of Lumière cameramen: they shot footage in the vicinity where they would be showing their films, and one or two days later would screen the results for the local audience, so that they could see themselves on the big screen. With this local filming, travelling showmen and the earliest cinema managers constitute in many countries the first generation of national producers, active especially in the decade between 1898 and 1908. Surviving copies of this local filming are unfortunately extremely rare.





Dark Treasures è il titolo inglese che abbiamo dato a una serie di proiezioni di film realizzati nei domini territoriali in epoca coloniale. Nel programma sono stati inclusi anche film che, senza essere stati girati nelle colonie, affrontano a vario titolo la questione. Ciascun programma di proiezioni è curato da un archivio di una ex potenza coloniale europea. Il termine “coloniale” può ancora scatenare un riflesso di avversione, al punto che tutte le connotazioni e le associazioni negative del termine ci impediscono di valutare con una maggiore

apertura mentale qualsiasi evento legato alla storia del colonialismo. È forse questo uno dei motivi per cui i film coloniali sono restati nell'oscurità così a lungo. Con questo non voglio dire che la nostra memoria storica sul periodo coloniale sia fuorviante o che il colonialismo stesso abbia rappresentato un bene assoluto. Il punto è che entrambi questi atteggiamenti mancano di oggettività. Se chiudiamo gli occhi davanti a questi materiali (*creando* quindi oscurità), essi verranno facilmente demonizzati.

Così come fanno oggi i notiziari e i programmi televisivi d'attualità, il cinema coloniale aveva principalmente lo scopo di informare e di educare il pubblico; in breve, doveva generare interesse su luoghi non familiari, se non addirittura estranei. Certo, questi film presentavano i territori coloniali come luoghi invitanti e senza problemi, che aspettavano solo di essere esplorati e sfruttati. Il fatto non inconsueto che il cinema coloniale fosse presentato in occasioni particolari e in specifiche condizioni, lo rende differente dai travelogue e dalle pellicole esotiche e industriali girate in paesi lontani e prodotte da case cinematografiche commerciali (Pathé, Paramount, Messter, ecc.) per essere proiettate nei normali circuiti di sale. Questi ultimi erano infatti film che non si limitavano a mostrare luoghi *altri*, ma trasportavano gli spettatori in un tempo diverso; erano macchine del tempo capaci di proiettare il pubblico in un viaggio fantastico nel mondo della pre-modernità. Il cinema coloniale, invece, possedeva un carattere molto più contemporaneo. Per lo più, esso presentava questi territori così come erano, con le infrastrutture e le tecnologie che rendevano i paesi colonizzati, così come quelli colonizzatori, parte del mondo moderno. Che questo piaccia o meno.

Nico de Klerk – Nederlands Filmmuseum

Dark Treasures is the title given to a series of screenings devoted to films made in and/or about colonial territories during the colonial era. Each screening is programmed by one archive of a former European colonial power. The term “colonial” can still trigger an anti-colonial reflex: all the negative connotations and associations rush in, effectively preventing a more open-minded inspection of objects related to colonial history. That, probably, is why colonial films, for instance, have been so obscure for so long. I'm not saying that the memories of the colonial era are misguided or that colonialism itself was an unconditional blessing. But then again, neither is political correctness. Closing our eyes to these materials – i.e. *creating* darkness – may easily demonize them.

Just like today's news and current events programmes on television, colonial cinema was to a large extent meant to inform and educate spectators; in short to create an interest in territories that were unfamiliar or even alien. Of course, the films were selective, presenting colonial territories as inviting and untroubled, simply waiting to be explored and exploited. The fact that it was not uncommon for colonial cinema to be exhibited in special venues, under specific conditions, marks it as different from the many travelogues and industrial or exotic films shot in faraway places made by commercial companies (Pathé, Paramount, Messter, etc.) and shown in commercial cinemas. Rather than merely showing other places, such films often transported spectators to a different time; they were time machines, giving us a scenic tour of the pre-modern world. Colonial cinema, on the other hand, was a much more contemporary kind of cinema. To some extent it showed these territories as they were, with the infrastructure and technologies that made the colonized – as well as the colonizing – countries part of the modern world, for better or for worse.

Nico de Klerk – Nederlands Filmmuseum

KIF TEBBI Italia, 1928 Regia: Mario Camerini

■ Scen.: Luciano Doria, dall'omonimo romanzo di Luciano Zuccoli; E: Ferdinando Martini; M.: Nuccio Fiorda; Scgf.: Antonio Barrera, U. Tozzi; Int.: Donatella Neri (Mné), Marcello Spada (Ismail), Piero Carnabuci (Passim), Ugo Gracci (Taleb), Laura Orsini (Gamra), Alberto Pasquali (ufficiale Osman), Gino Viotti (Ayad), Enrico Scatizzi (colonnello Musa Bey), Renato Visca (Muktar), Carlo Benetti (Mabruk el Gadi); Prod.: ADIA ■ 35mm. L.: 2882 m. D.: 115' a 22 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna e Nederlands Filmmuseum ■ Il restauro di "Kif Tebbi", effettuato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, è frutto di una collaborazione tra la Cineteca di Bologna e il Nederlands Filmmuseum. La ricostruzione del film è stata realizzata a partire da due elementi d'epoca su supporto nitrato: un negativo bianco e nero di prima generazione con didascalie flash italiane, privo degli ultimi 300 metri, e un positivo bianco e nero e imbibito con didascalie olandesi comprensivo del finale / The restoration of "Kif Tebbi", carried out by L'Immagine Ritrovata laboratory, is the result of a collaboration between the Cineteca di Bologna and the Nederlands Filmmuseum. The reconstruction of the film was realised from two films on nitrate support: one first generation black and white film with Italian flash titles but without the last 300 metres and a Dutch positive black and white and tinted with Dutch titles print that included the ending

Tratta dall'omonimo romanzo di Luciano Zuccoli, la vicenda di *Kif Tebbi* si svolge durante la guerra italo-turca del 1911, teatro del primo grande progetto politico di espansione coloniale italiana. Camerini mette in scena, nel contesto della guerra, l'amore contrastato di un giovane notevole arabo che, a causa della propria ammirazione per la civiltà occidentale, viene arrestato e condannato a morte dai turchi. L'intervento tempestivo delle truppe italiane salverà il ragazzo e permetterà un'unione prima minacciata. Oltre a essere acclamato dalla stampa dell'epoca come "il film della rinascita dell'arte muta italiana" ("La rivista cinematografica", febbraio 1928), in un periodo in cui la produzione cinematografica in Italia registra un'inarrestabile parabola discendente, *Kif Tebbi* rappresenta soprattutto il "primo grande esempio di realizzazione del cinema 'coloniale' fascista" (Paolo Cherchi Usai). È a partire dal giugno 1928, infatti, che la stampa comincia a parlare della "nascita imminente di una cinematografia capace di agire da supporto alla letteratura coloniale" (Gian Piero Brunetta). Nonostante il regime si limiti al solo controllo della moralità dei film (il cinema non è ancora considerato un mezzo privilegiato di propaganda), una consistente produzione di opere comincia a proporre vicende a sfondo pedagogico capaci di esaltare insieme il valore nazionale e la bontà d'animo (ovvero militarismo e buonismo configurati ideologicamente come connaturate virtù patrie), con alterne accentuazioni di toni in sintonia con le congiunture in atto. Sotto tale profilo, *Kif Tebbi* può essere interpretato come una apologia retrospettiva del "colonialismo positivo" italiano in Libia, coerente con quella prospettiva di maggior espansione italiana in Africa che il regime andava preparando.

Chelu Deiana

Kif Tebbi based on Luciano Zuccoli's novel by the same name, is set during the 1911 war between Italy and Turkey, scene of the first large scale political project of Italian colonial expansion. Camerini tells, in the context of the conflict, of the opposed love of a young notable Arab that, due to his admiration for western civilisation, is arrested and condemned by the Turks to the death penalty. He is saved by the timely intervention of the Italian troops and the previously threatened marriage can go ahead. As well as being hailed by the press of the period as "the film that marks the resurrection of Italian silent film" ("La rivista cinematografica", February 1928), during a time when Italian cinema production experienced a downward trend, it more importantly represents the "first significant example of fascist 'colonial' cinema" (Paolo Cherchi Usai). As of June 1928, in fact, the press started talking about the "imminent birth of a cinema capable of supporting colonial literature" (Gian Piero Brunetta). Even though the regime limited itself to controlling the morality of the films (cinema was yet to be considered an important propaganda tool), a sizable production started presenting stories with an educational background, able to celebrate both national valour and the goodness of spirit (in other words militarism and a conciliatory attitude configured ideologically as innate virtues of the homeland), with alternating intensity of tones according to the events in progress. In this perspective *Kif Tebbi* can be seen as a retrospective praise for "positive Italian colonialism" in Libya, attuned to the envisaged greater Italian expansion in Africa that the regime was preparing.

Chelu Deiana

OLANDA/HOLLAND

Un numero significativo di film prodotti nelle Indie Olandesi contiene immagini che vengono solitamente associate alla modernizzazione occidentale: traffico intenso, ferrovie e autostrade, fabbriche... Di norma si trattava di film commissionati dal governo o dalle industrie, non diversi da lavori dello stesso tipo prodotti in Olanda. Ne è un esempio *Moeriah Tras*. Il Trass, estratto dalla roccia vulcanica e utilizzato per produrre fertilizzanti artificiali e come materiale edilizio, venne anche impiegato nella costruzione di nuovi quartieri e palazzi a Semarang o a Bandung. Infatti, come conseguenza di una politica decentratrice che dava maggiore autorità ai governi locali, molte città subirono una metamorfosi, con l'inserimento di architetture moderne. Il film *Beautiful Bandung* mostra un considerevole numero di questi quartieri e palazzi di recente costruzione, come il nuovo mercato, l'osservatorio, l'hotel Homann e il palazzo dell'associazione Concordia.

Naturalmente i film contribuivano alla nuova immagine che si voleva dare delle Indie Olandesi. Il cinegiornale sulla sosta dell'Uiver all'aeroporto di Batavia (ora Jakarta), nell'ottobre del 1934, durante il suo ritorno sulla leggendaria tratta aerea Londra-Melbourne, risulta particolarmente moderno. È uno dei primi film prodotti nelle Indie Olandesi con mezzi professionali e con suono sincrono (anche se il rumore del motore dell'aereo venne ricostruito), e molto probabilmente fu proiettato nella colonia. Si tratta quindi di un'eccezione, dal momento che la maggior parte dei film prodotti nelle colonie erano indirizzati al pubblico in Olanda, con fini di informazione, educazione o propaganda. E d'altro canto i film proiettati nelle colonie erano in gran parte gli stessi che venivano visti in Olanda. Dal 1910 gli spettatori locali apprezzarono i film colorati della Pathé con Zigomar o quelli sulla distruzione di Pompei. Il film d'attualità sulla visita di Chaplin o i manifesti di film prodotti in Germania o in America che campeggiavano nella pellicola girata a Surabaya sono chiari segnali di una occidentalizzazione dell'intrattenimento. Il cinema del resto era il passatempo preferito per persone di ogni estrazione sociale. E dato il numero esiguo di europei, le sale cinematografiche non sarebbero potute sopravvivere a una politica di discriminazione.

Nico de Klerk

A significant number of the films made in the Dutch East Indies contain images traditionally associated with the modernized West: heavy traffic, the infrastructure of rail and highways, factories etc. These films were usually commissioned by government or industry, and their style was no different from similar films made in Holland. Take for example *Moeriah Tras*. Extracted from volcanic rock, Tras was used as either an artificial fertilizer or a building material in the construction of the new districts and buildings in Semarang or Bandung, for example. As a consequence of a policy of administrative decentralization that gave more authority to city councils, many cities underwent a metamorphosis, with the development of very modern architecture. The film *Beautiful Bandung* shows a number of these modern quarters and buildings, such as the new market hall, the observatory, the Homann hotel and the Concordia Association building.

Film, of course, played a part in the construction of the new image of the Dutch East Indies. The newsreel of the Uiver's stopover at the airport of Batavia (now Jakarta), in October 1934, on its return from the legendary London-Melbourne air race, is particularly modern. It is one of the earliest professional films with synchronous sound made in the Dutch East Indies (although the sound of the aircraft engines had to be recreated in the studio). It is very likely that this film was shown in the Dutch East Indies, and in this sense it is an exception, as most films made in the colony were meant for use in Holland as information, education or propaganda. On the other hand, the films shown in cinemas in the colony were generally the same as those shown in Holland. From the 1910s onwards spectators could enjoy Pathé's coloured films featuring Zigomar or the destruction of Pompeii. The news film of Chaplin's visit and the marquees announcing American and German feature films in the film made in Surabaya are clear signs of the westernization of entertainment. The cinema, moreover, was a favourite pastime of people from all walks of life. Given that Europeans were only a small fraction of the total population in the Dutch East Indies, cinema theatres could never have survived a policy of apartheid.

Nico de Klerk

MOERIAH TRAS Olanda, 1927

■ 35mm. L.: 458 m. D.: 22' a 18 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

MOOI BANDOENG Olanda, 1927

■ La bella Bandung / Beautiful Bandung ■ 35mm. L.: 385 m. D.: 19' a 18 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

SOERABAJA, HET STRAATVERKEER OP DE PASAR BESAR, 15 JULI 1929 Olanda, 1929

■ Surabaya, commercio nella piazza del mercato, 15 luglio 1929 / Surabaya, traffic on market square, 15 July 1929 ■ 35mm. L.: 144 m. D.: 7' a 18 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum



BEZOEK VAN CHARLIE CHAPLIN AAN NEDERLANDS-INDIË Olanda, 1932

■ Visita di Charlie Chaplin nelle Indie Orientali Olandesi / Charlie Chaplin's visit to the Dutch East Indies ■ 35mm. L.: 128 m. D.: 5' a 24 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

AANKOMST VAN DE "UIVER" AT TJILILITAN Olanda, 1934

■ L'arrivo dello "Stork" a Tjililitan / Arrival of the "Stork" in Tjililitan ■ 35mm. L.: 217 m. D.: 8' a 24 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

GERMANIA / GERMANY

EINE WEISSE UNTER KANIBALEN Germania, 1921 R.: Hans Schomburgk

■ Sogg.: Hans Schomburgk, Herbert Lewandowski, Lisa Honroh-Loewe; E: August Brückner; Scgf.: Alred Columbus; Int.: Willi Kaiser-Heyl (Stüven), Liselotte (Maria), Clementine Pleßner (governante degli Stüven), Josef Peterhans (Fred Holm), Walter von Allwörden (Jack), Lise Duperrer (Minette), Emil Albes (Murphy), Wolfgang von Schwind (John), Meg Gehrts (Maria Stüven), Ambrosi de Souza (Mamba), Cimaste (uomo feticcio degli Uwemba), Mar Hochstetter (proprietario della fattoria), Emmy Sicora (sua moglie), Adalbert Lentz (governatore della colonia), Gerda Frey (Vera, sua figlia); Prod.: Schomburgk ■ 35mm. L.: 1497 m. (L. or.: 2304 m.) D.: 74' a 18 f/s. Bn. e virato / toned. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv, per gentile concessione di Jutta Niemann ■ Copia restaurata nel 2000 / Print restored in 2000

Al termine della seconda guerra mondiale la Germania non poteva più essere annoverata tra le potenze coloniali. Eppure, nel paese si continuavano a produrre film con ambientazioni coloniali ed esotiche, come *Eine Weisse unter Kannibalen* (Una bianca tra i cannibali) di Hans Schomburgk. Il film racconta di una fanciulla bianca rapita da una tribù africana che ne fa il proprio feticcio. Un giovane e valoroso esploratore scopre il segreto della "dea bianca", si innamora di lei e la salva. Poiché per Schomburgk era impossibile girare il film in Africa, egli semplicemente ricostruì l'Africa a Berlino — una pratica al tempo assai comune. Per mettere in rilievo l'autenticità del film, il regista inserì alcune inquadrature girate nel corso delle sue spedizioni africane precedenti il conflitto. Prima di diventare famoso per essere l'operatore tedesco che girò più materiale in Africa nella prima metà del Novecento, Schomburgk aveva molto viaggiato nel continente. Le sue storie avventurose di scoperte e cacce furono pubblicate in vari libri letti da un ampio pubblico. Nel 1908, dopo i suoi primi approcci alla macchina da presa, si rese immediatamente conto che girare film in Africa sarebbe stata una novità di sicuro successo. Oggi Schomburgk è perlopiù ricordato per i suoi documentari e travelogue africani, come *Im Deutsche Sudan* (Nel Sudan tedesco) o *Mensch und Tier im Urwald* (Uomo e animale nella giungla). I suoi film di finzione, tra i quali sembra essere sopravvissuto solo *Eine Weisse unter Kannibalen*, sono meno noti, oltre che poco considerati da Schomburgk nei suoi libri, dove ovviamente egli preferisce ritrarsi come un serio documentarista.

Wolfgang Fuhrmann

With the end of the First World War Germany ceased to be a colonial power. Nevertheless it continued to produce films with exotic, colonial settings, such as Hans Schomburgk's *Eine Weisse unter Kannibalen* (A White Girl amongst Cannibals). The film tells the story of a young white girl brought up by an African tribe who worship her as a deity. A brave young white explorer discovers the secret of the "white goddess", falls in love with the girl and rescues her. Since it was impossible for Schomburgk to shoot the film on location in Africa he simply "restaged" Africa in Berlin, a fairly common practice at the time. To emphasize the authenticity of the film he intercut it with real footage from his expeditions to Africa before the outbreak of WWI. Hans Schomburgk had already travelled extensively in Africa before becoming known as one of the most prolific, early twentieth century "Africa-filmmakers" in German cinema. His adventures, discoveries and hunting stories were published in several books that were well known to a large reading public. After his first encounter with a film camera in 1908 he quickly realized that shooting films in Africa was a novelty that would sell at the box office. Today Schomburgk is remembered mainly for his non-fiction African travelogues and documentaries, such as *Im Deutsche Sudan* (In the German Sudan) or *Mensch und Tier im Urwald* (Man and Animal in the Jungle). To promote his image as a serious documentary filmmaker, in his books Schomburgk intentionally played down his lesser known fiction films, and *Eine Weisse unter Kannibalen* is the only one that seems to have survived.

Wolfgang Fuhrmann



FRANCIA / FRANCE

La Cinémathèque de la Ville de Paris fu creata nel 1925 su iniziativa del Consiglio comunale. Attraverso la sua programmazione doveva fornire alle scuole i documenti cinematografici necessari a illustrare le lezioni, e raccogliere inoltre tutte le immagini della capitale. La sua missione patrimoniale fu però soppiantata da quella pedagogica che la portò a dare inizio, nel 1930, alle manifestazioni cinematografiche sulla celebrazione del centenario dell'Algeria francese destinate al pubblico scolastico.

Furono organizzate conferenze con proiezioni di fotografie e opuscoli illustrativi, da diffondere in tutte le scuole. Ogni conferenza era accompagnata da diversi programmi di film acquistati per l'occasione dalla Cinémathèque. Le proiezioni si svolgevano nelle palestre degli istituti scolastici e nelle sale cinematografiche messe a disposizione degli insegnanti. 25.000 bambini si avvicinarono così "alla colonia, ai suoi paesaggi, alle sue ricchezze e alle opere che da un secolo la Francia realizza in tutti gli ambiti" (René Weiss, *Le Centenaire de l'Algérie Française. 1830-1930*, Paris 1930), attraverso la proiezione di film come *Tlemcen, Biskra et El Kantara, Fez*.

Dopo l'intensa attività portata dalle manifestazioni del centenario della conquista dell'Algeria, l'impegno della Cinémathèque nella diffusione delle immagini coloniali proseguì nel tempo, anche dopo l'esposizione coloniale del 1931. Dal 1930 al 1933 molti film documentari sulle diverse parti dell'Impero, dall'Indocina all'Africa Nera, passando per il Madagascar, aumentarono la collezione. Ma è intorno ai film di Alfred Chaumel, ex amministratore coloniale, che si organizzarono diverse manifestazioni volte ad unire la promozione dell'operato francese oltre mare e la difesa del cinema documentario. Il 9 febbraio 1933 il Consiglio municipale invitò più di 5.000 giovani al Gaumont Palace per assistere alla proiezione di due film di Alfred Chaumel, *Le Réveil d'une race* e *La Symphonie exotique*. Il montaggio di *La Symphonie exotique* a quella data non è stato ritrovato ma, grazie alla presentazione di Chaumel stesso in un'opera introduttiva intitolata *Symphonie exotique – Pour servir de préface au film*, è possibile mostrare delle immagini del film montate a posteriori. *La Maladie du sommeil – Les Ravages de la mouche tsé-tsé* non ha più lo stesso titolo del 1933, ma è stato identificato, grazie alle testimonianze del pubblico che aveva assistito alla proiezione dell'epoca, come molto simile, se non identico, a *Le Réveil d'une race*.

Béatrice de Pastre – Cinémathèque Robert-Lynen de la Ville de Paris

The Cinémathèque de la Ville de Paris was established by the local authorities in 1925 to provide schools with educational film to illustrate their lessons and also to collect images of the city. Its heritage duties soon gave way to its didactic role, however, and in 1930 this change led to the cinema playing a major part in the school celebrations marking the centenary of French Algeria.

Conferences were organised with slide shows and pamphlets to be distributed to schools. Each conference was accompanied by various films bought by the Cinémathèque especially for the occasion and screened in school gyms and cinemas made available to teachers. In the end, 25,000 children were brought into contact with "the colony, its people, its landscapes, its wealth and the public works that for a century France has carried out at all levels" (René Weiss, *Le Centenaire de l'Algérie Française. 1830-1930*, Paris, 1930), by watching films such as *Tlemcen, Biskra et El Kantara, Fez*.

After the intense activity of the French Algeria centenary celebrations, the Cinémathèque continued to distribute films on the colonies, even after the colonial fair of 1931. Between 1930 and 1933, a wide variety of pictures covering the various parts of the empire, from Indo-China to Africa by way of Madagascar, were added to its collection. The films of the ex-colonial administrator Alfred Chaumel became the centrepiece to a number of events organised to promote French action abroad and defend the documentary cinema genre. On February 9th 1933 the City Council invited over 5,000 young people to the Gaumont Palace to watch two films by Alfred Chaumel, *Le Réveil d'une race* and *La Symphonie exotique*. The version of *La Symphonie exotique* shown on that date has sadly been lost but thanks to Chaumel's presentation in an introductory work entitled *Symphonie exotique – Pour servir de préface au film*, some images from a version of the film edited at a later date can be shown. *La Maladie du sommeil – Les Ravages de la mouche tsé-tsé* has a different title from 1933 film, but it has been identified by some of the original public as being very similar, if not identical to *Le Réveil d'une race*.

Béatrice de Pastre – Cinémathèque Robert-Lynen de la Ville de Paris

BISKRA ET EL KANTARA Francia, 1922 Regia: René Moreau

■ 35mm. D.: 4' a 20 f/s. Imbibito / Tinted ■ Da: Archives Françaises du Film

FEZ Francia, 1922 Regia: René Moreau

■ 35mm. D.: 4' a 20 f/s. Imbibito / Tinted ■ Da: Archives Françaises du Film

TLEMCEN Francia, 1925

■ 16mm. D.: 14' a 24 f/s. Bn. ■ Da: Collection Cinémathèque Robert-Lynen de la Ville de Paris

L'ÂME HINDOUE: EXTRAITS DE LA SYMPHONIE EXOTIQUE Francia, 1933 R.: Alfred Chaumel

■ 35mm. D.: 25' ■ Da: Archives Françaises du Film

CONTINENT NOIR Francia, 1933 R.: Alfred Chaumel

■ 16mm. D.: 19' a 24 f/s. ■ Da: Collection Cinémathèque Robert-Lynen de la Ville de Paris

EXTRÊME ORIENT Francia, 1933 R.: Alfred Chaumel

■ 16mm. D.: 10' a 24 f/s. ■ Da: Collection Cinémathèque Robert-Lynen de la Ville de Paris

LA MALADIE DU SOMMEIL – LES RAVAGES DE LA MOUCHE TSÉ-TSÉ Francia, 1933 (?)

■ 35mm. D.: 10' ■ Da: Archives Françaises du Film

IMPERO BRITANNICO / BRITISH EMPIRE

Quando nacque il cinema, l'impero britannico copriva un quarto del pianeta e continuava a espandersi. Durante il primo mezzo secolo di storia del cinema l'impero non costituiva un concetto nebuloso nella vita del paese, quanto piuttosto un dato di fatto. Spesso la sua immagine veniva presentata al pubblico britannico come un insieme multiculturale contrastante ma complessivamente unitario, all'interno del quale molte razze diverse apportavano il proprio contributo specifico a seconda dell'ambiente che le ospitava. Si trattava forse di una garbata invenzione cinematografica, ma capace di una notevole forza persuasiva, che sopravvive anche nella Gran Bretagna di oggi. Questo programma è una selezione quasi casuale di diversi tipi di film provenienti dal NFTVA, relativi al periodo coloniale dal 1890 alla vigilia della seconda guerra mondiale. Si inizia con i primi semplici panorami e vedute, e con le rappresentazioni dei fasti del Delhi Durbar, per poi passare alle pellicole educative degli anni '20. Con la nascita del cinema sonoro emerge poi uno stile maggiormente didattico, anche se l'Empire Marketing Board di John Grierson tentò di "dar vita all'impero" con una leggera apertura verso la sperimentazione e il lirismo cinematografico. Presentiamo anche un travelogue in technicolor girato da Jack Cardiff, alcune riprese amatoriali effettuate da un viceré dell'India e un raro documentario sulla condizione sociale dei neri sudafricani presentato da Paul Robeson. Bryony Dixon – British Film Institute

When cinema was born the British Empire covered a quarter of the globe and was still growing. For the first half century of the film's history the Empire was not a nebulous concept but a fact of peoples' lives. In most cases the image of the Empire was presented to the British audience as a contented multicultural but unified whole with many races performing their individual and specialized roles according to their particular environment. A polite fiction perhaps, but a pervasive one, still surviving in Britain to this day. This programme is an almost random selection from the many in the NFTVA of different types of film relating to the colonial period from the 1890s to the brink of the 2nd World War. We start with simple early views and panoramas and the staged pomp of the Delhi Durbar and move on to the instructional films of the 20s. With coming of sound a more didactic style emerged although John Grierson's Empire Marketing Board aimed to "bring the Empire alive" with a light touch allowing for experimentation and lyricism in its films. We also see a technicolor travelogue photographed by Jack Cardiff, amateur footage taken by a Viceroy of India and a rarely seen documentary on the social position of black South Africans introduced by Paul Robeson. Bryony Dixon – British Film Institute

PANORAMA OF CALCUTTA GB, 1898

■ Prod.: Warwick Trading Company ■ 35mm. L.: 23 m. D.: 1' a 16 f/s. ■ Da: National Film and Television Archive

MOONLIGHT TRIP ON THE NILE GB, 1909

■ Prod.: Hepworth Manufacturing Company ■ 35mm. L.: 56 m. D.: 3' a 18 f/s. ■ Da: National Film and Television Archive

OUR KING EMPEROR AND QUEEN EMPRESS HOLD A DURBAR IN DELHI GB, 1911

■ Prod.: Barker Motion Photography ■ 35mm. L.: 197 m. D.: 10' a 18 f/s. ■ Da: National Film and Television Archive

BLACK COTTON: THE EMPIRE SERIES, BRITISH INSTRUCTIONAL FILMS GB, 1927

■ 35mm. L.: 253 m. D.: 11' a 20 f/s. ■ Da: National Film and Television Archive

WINDMILL IN BARBADOS GB, 1933 Regia: Basil Wright

■ Prod.: Empire Marketing Board ■ 35mm. L.: 264 m. D.: 9' a 24 f/s. ■ Da: National Film and Television Archive

MY SONG GOES FORTH GB, 1937 Regia: Joseph Best

■ Commento: Paul Robeson; Prod.: Gilbert Church ■ 35mm. L.: 1382 m. D.: 50' a 24 f/s. ■ Da: National Film and Television Archive

ROAD IN INDIA GB, 1938 Regia: Hans M. Nieter

■ E: Jack Cardiff; Prod.: World Window ■ 35mm. L.: 271 m. D.: 9' 24 f/s. ■ Da: National Film and Television Archive

PORTOGALLO / PORTUGAL

Testi di / Notes by Joana Pimentel - Cinemateca Portuguesa

ACÇÃO COLONIZADORA DOS PORTUGUESES Portogallo, 1932 Regia: António Antunes da Mata

■ Azione colonizzatrice dei portoghesi / Portuguese Actions in the Colonies; Prod.: H. da Costa/Agência Geral das Colónias ■ 35mm. L.: 392 m. D.: 14' a 18 f/s. Bn. Didascalie portoghesi / Portuguese intertitles ■ Da: Cinemateca Portuguesa ■ Copia restaurata nel 1993 a partire da un positivo nitrato / Print restored in 1993 from a nitrate print

Queste immagini, girate nel 1929, probabilmente facevano parte del lungo documentario intitolato *Angola*, realizzato nel 1931, oggi andato perduto. Mostrando le condizioni igienico-sanitarie garantite tanto ai coloni portoghesi quanto alle popolazioni indigene, il film evidenzia i vantaggi della colonizzazione scientifica e della condivisione del progresso, argomentazioni particolarmente frequenti nel dibattito sulle questioni coloniali. All'ombra della benevola bandiera portoghese il capo degli indigeni ringrazia per i benefici ottenuti e i bambini nel cortile della scuola imparano balli popolari portoghesi.

These images shot in 1929 were probably included in the long documentary *Angola*, released in 1931, which no longer survives. The film illustrates the benefits of scientific colonisation and shared development stressed in these discussions by showing the health and sanitary conditions available to both the Portuguese settlers and the indigenous population. Under the benevolent Portuguese flag the native chief expresses his thanks for the benefits colonisation has brought while the children in the schoolyard learn Portuguese folkdances.

COSTUMES PRIMITIVOS DOS INDÍGENAS DE MOÇAMBIQUE Portogallo, 1929 Regia: Brigada Cinematográfica Portuguesa (Fernandes Tomaz in Mozambico)

■ Usanze primitive degli indigeni del Mozambico / Primitive Customs of the Natives of Mozambique; Prod.: Agência Geral das Colónias ■ 35mm. L.: 264 m. D.: 12' a 20 f/s. Bn, imbibito / tinted. Didascalie portoghesi / Portuguese intertitles ■ Da: Cinemateca Portuguesa ■ Copia restaurata nel 1985 a partire da un positivo nitrato / Print restored in 1985 from a nitrate print

Si tratta del primo film etnografico della collezione coloniale conservata alla Cinemateca Portuguesa, pellicola forse proiettata nel 1933 all'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi, dove l'autore ricevette una medaglia d'oro. Il film si concentra su alcuni aspetti della vita indigena in diverse regioni del Mozambico: scene di vita quotidiana, cerimonie tradizionali, attività che vengono qui presentate come eventi totalmente separati dal dominio portoghese. L'Agenzia Coloniale utilizzò a lungo questo film.

This is the very first ethnographic film in the colonial collection at the Cinemateca Portuguesa. This film may have been exhibited at the International Colonial Fair in Paris, 1931, where its author won a gold medal. It focuses on aspects of native life – everyday life, work and festivities – in several regions of Mozambique, shown here as a world apart from colonial rule. The Colonial Agency exhibited it for a long time.

GUINÉ – ALDEIA INDÍGENA EM LISBOA Portogallo, 1932

■ *Guinea – Villaggio indigeno a Lisbona / Guinea – A Native Village in Lisbon*; Prod.: Agência-Geral das Colónias ■ 35mm. L.: 222 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn. Didascalie portoghesi / Portuguese intertitles ■ Da: Cinemateca Portuguesa ■ Copia restaurata nel 1984 a partire da un positivo nitrato / Print restored in 1984 from a nitrate print

L'idea di collocare un villaggio africano all'interno di un Esposizione Industriale nacque sulla scia del successo ottenuto dalle Esposizioni Coloniali dei tardi anni '20. Per i sovrintendenti dell'evento, niente sembrava più esotico di questi indigeni della Guinea, una piccola colonia portoghese dell'Africa ancora poco conosciuta, a causa della lunga resistenza che essa opponeva alla dominazione coloniale, e particolarmente interessante per la straordinaria varietà di gruppi etnici racchiusi in un area tanto ristretta.

The idea of resettling an African village inside an Industrial Fair came in the wake of the success of the colonial fairs of the late twenties. For the commissioners of the event, nothing could be more exotic than the people of Guinea. This small Portuguese colony in Africa was not very familiar on account of its long-term resistance to colonial rule, but it was interesting because of the extraordinary number of ethnic groups present in such a small area.

1ª COMPANHIA DE INFANTARIA INDÍGENA DE ANGOLA EM LISBOA Portogallo, 1933

■ *1ª Compagnia di fanteria indigena dell'Angola a Lisbona / Angola's 1st Native Infantry Company in Lisbon*; Prod.: Agência Geral das Colónias ■ 35mm. L.: 246 m. D.: 12' a 18 f/s. Bn. Didascalie portoghesi / Portuguese intertitles ■ Da: Cinemateca Portuguesa ■ Duplicato effettuato nel 1999 da un positivo su supporto nitrato conservata presso ANIM/Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema / Print restored in 1999 from a nitrate print by ANIM/Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema

Due anni prima dell'evento qui rappresentato, la 1ª Compagnia di fanteria indigena dell'Angola era stata incaricata di prestare guardia d'onore al padiglione portoghese presso l'Esposizione Coloniale Internazionale di Parigi. L'aspetto esotico e marziale dei soldati della compagnia incantò a tal punto la stampa portoghese da renderli un'attrazione per le folle.

Two years before this event, the 1st Angolan Native Infantry Company had acted as the guard of honour at the Portuguese pavilion in the Paris International Colonial Fair. Their exotic and martial appearance delighted the Portuguese press to such an extent that they became a major attraction.

GENTES QUE NÓS CIVILIZAMOS Portogallo, 1944 Regia: António Lopes Ribeiro

■ *Popolazioni che civilizziamo / People We Have Brought Civilisation To*; Didascalie: Elmano da Cunha e Costa; E: Isy Golberger; Ass.R.: Carlos Filipe Ribeiro; Prod.: Missão Cinegráfica às Colónias de África/Agência Geral das Colónias ■ 35mm. L.: 484 m. D.: 18'. Bn. Versione portoghese / Portuguese version ■ Da: Cinemateca Portuguesa ■ Copia restaurata nel 1992 da un positivo nitrato / Print restored in 1992 from a nitrate print

Quando uscì questo film, il governo portoghese stava già per istituire un organo ufficiale che prendesse il posto della Società Geografica Portoghese, ritenendo che le attività private che essa portava avanti dovessero essere svolte dallo stato. Queste attività portavano avanti anche studi sulle risorse naturali presenti nella colonia. Ciò che mostra questo film è il modo in cui le politiche ufficiali hanno ridefinito le questioni coloniali, sottolineando il ruolo assunto dalla Chiesa nelle attività sociali svolte tra le comunità indigene.

By the time this film was released the Portuguese government was about to create an official agency to substitute the Portuguese Geographical Society, believing the activities it was responsible for should be carried out by the state and not left in private hands. These activities consisted also of surveys of natural resources in the colonies. What this film shows us now is how official policy took over and redefined colonial issue and, above all, the major role played by the Church in the social work carried out amongst the natives.

GUINÉ, BERÇO DO IMPÉRIO 1446-1946 Portogallo, 1946 Regia: António Lopes Ribeiro

■ *Guinea, nascita dell'Impero 1446-1946 / Guinea – The Birth of the Empire 1446-1946*; Didascalie: Elmano da Cunha e Costa; E: Isy Golberger e Manuel Luiz Vieira; Ass.R.: Carlos Filipe Ribeiro; Prod.: Missão Cinegráfica às Colónias de África/Agência Geral das Colónias ■ 35mm. L.: 498 m. D.: 18'. Bn. Versione portoghese / Portuguese version ■ Da: Cinemateca Portuguesa ■ Copia restaurata nel 1992 da un positivo nitrato / Print restored in 1992 from a nitrate print

Questo documentario è contemporaneo alla prima visita ufficiale che il presidente della repubblica portoghese fece in Africa Occidentale. L'uscita di questo documentario venne rimandata per anni, così come accadde per altri film appartenenti alla stessa collezione, non solo a causa delle ristrettezze imposte dalla guerra ma anche per motivi diplomatici. Dopo la guerra vennero riutilizzati come strumento interno di propaganda coloniale, e questo in particolare (probabilmente una versione condensata di *Guiné Portuguesa*, uscito nel 1941) venne proiettato con un titolo riadattato in occasione delle commemorazioni per il 500° anniversario del primo insediamento portoghese in Guinea-Bissau.

This documentary is contemporary with the first state visit of a Portuguese president to West Portuguese Africa. The release of this and other documentaries in the same collection was postponed for several years, not only because of war shortages but probably also for diplomatic reasons. After the war, the films were reused as internal colonial propaganda. This one in particular, probably a condensed version of *Guiné Portuguesa* released in 1941, had its title changed to make it suitable for exhibition during the commemoration of the 500th anniversary of Portuguese settlement in Guinea-Bissau.

BELGIO / BELGIUM

I film scelti dalla Cinémathèque Royale de Belgique sono stati realizzati tra il 1926 e il 1938 e appaiono di grande bellezza visiva. Presentano diversi aspetti della vita sociale ed economica del Congo belga: il funzionamento di un centro di reclutamento per lavoratori, l'infrastruttura legata alla ferrovia, il trasporto fluviale, così come il lungo viaggio organizzato da alcuni "esploratori" italiani. Quest'ultimo film fa parte di un genere particolarmente apprezzato all'epoca, vale a dire il racconto di viaggio più o meno avventuroso, ripreso dagli esploratori stessi.

Tre dei film presentati sono di Ernest Genval, pioniere del cinema coloniale belga, la cui opera è sfortunatamente in gran parte scomparsa. Già produttore di film pubblicitari, effettuò nel 1924 un viaggio nel Congo belga e restò sedotto dal paese. Si legò allora ad ambienti affaristici, che gli affidarono la realizzazione di vari cortometraggi destinati a mostrare le condizioni del paese e a stimolare gli investimenti. Nel 1927 realizzò un lungo documentario, *Le Congo qui s'éveille*, che sarà distribuito dal Gaumont-Metro-Goldwyn e che costituisce un inno alle realizzazioni del Belgio nella colonia congolese. Dopo questo successo finanziario, Genval ritornò a più riprese nel Congo belga per realizzarvi film di propaganda industriale e coloniale.

Quattro dei film presentati in questo programma hanno un punto in comune: erano destinati alla diffusione nelle sale del Belgio. Il film realizzato dalla coppia di viaggiatori italiani fu distribuita nel 1929 dall'Université Cinégraphique. Allo stesso modo i cortometraggi di Genval furono presentati nelle sale cinematografiche del paese. Gabrielle Claes – Cinémathèque Royale de Belgique

The visually stunning films selected by the Cinémathèque Royale de Belgique were made between 1926 and 1938. They present various aspects of the social and economic life of the Belgian Congo, such as the operation of a workers recruitment centre, the infrastructure of the railways and river transport as well as the long voyage organized by certain Italian "explorers". The latter belongs to a genre particularly appreciated at the time, which depicted a more or less adventurous voyage as filmed by the explorers themselves.

Three of the films presented are by the pioneer of Belgian colonial cinema Ernest Genval, most of whose work is unfortunately lost. A producer of advertising films, he travelled to the Belgian Congo in 1924 and fell under its spell. Upon his return he established relations with business circles and was commissioned to make a series of shorts in order to show the country's conditions and stimulate investments. In 1927 he made a long documentary, *Le Congo qui s'éveille*, distributed by Gaumont-Metro-Goldwyn, which was a celebration of Belgian achievements in the Congolese colony. After the financial success of this film, Genval returned to the Congo on several occasions to produce various films of industrial and colonial propaganda.

Four of the films presented share something in common: they were all destined for release in Belgian cinemas. The film realised by the two Italian travellers was distributed by the Université Cinégraphique in 1929 and likewise Genval's shorts were also distributed in the country's cinemas.

Gabrielle Claes – Cinémathèque Royale de Belgique

FONCTIONNEMENT D'UNE BOURSE DU TRAVAIL – «LA B.T.K.» Belgio, 1926 Regia: Ernest Genval

■ Prod.: Mission Cinématographique du Congo ■ 35mm. L.: 98 m. D.: 3'35" a 24 f/s. ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

LE CHEMIN DE FER DU MAYUMBE Belgio, 1928 Regia: Ernest Genval

■ 35mm. L.: 115 m. D.: 4' a 24 f/s. ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

LA TRAVERSÉE DU CONGO BELGE Belgio, 1928 Regia: Pastori

■ 35mm. L.: 1340 m. D.: 49' a 24 f/s. ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

AVEC LES HOMMES DE L'EAU Belgio, 1938 Regia: Ernest Genval

■ 35mm. L.: 254 m. D.: 9' a 24 f/s. ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

IM NEGERDORFE AM CONGO (CENTRAL-AFRICA) Belgio

■ 35mm. L.: 95 m. D.: 3'30" a 24 f/s. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique





L'attore Valdemar Psilander, nato il 9 maggio del 1884, fece la sua prima e piuttosto defilata apparizione davanti a una macchina da presa nell'ottobre del 1910, solo poche settimane dopo il sensazionale debutto di Asta Nielsen in *Afrunden*. Poco dopo, venne ingaggiato dalla Nordisk Films Kompagni, dove nell'arco di sei anni apparve come protagonista in 83 film. Il primo, *Ved Fængslets Port*, uscito il 6 marzo 1911, ebbe un grande successo, tanto che ne vennero vendute 246 copie in tutto il mondo. Il film era, e ancora è, una delle migliori pellicole del periodo, con una notevole attenzione ai dettagli e un'eccellente recitazione. Psilander divenne una miniera d'oro per la Nordisk Films e, già poco dopo il suo debutto, era uno degli attori più pagati della casa. In particolare, le platee tedesche, russe e ungheresi vennero conquistate, e anche una mediocre sceneggiatura diventava, perlomeno agli occhi del pubblico, un film da vedere grazie alla semplice presenza di questo attore carismatico. Psilander recitò in innumerevoli film "di maniera" prodotti dalla macchina ben oliata della Nordisk Films, e venne regolarmente scritturato come attor giovane in melodrammi romantici e film drammatici d'azione. Di frequente recitava la parte del nobiluomo, dell'ufficiale o dell'artista, padroneggiando alla perfezione ognuno di questi ruoli, indossando impeccabili uniformi, eleganti stivali da cavallerizzo, vestiti da sera realizzati su misura. Anche la sua destrezza a cavallo fu sfruttata fino in fondo. Psilander raramente interpretava ruoli da cattivo, ma in *Mormonens Offer* mostrò di saper gestire anche questa caratterizzazione. Alcuni dei suoi film spiccano ancora oggi per le loro eccezionali qualità artistiche, come *Evangelimandens Liv* e *Klovnen*. In entrambi Psilander interpreta ruoli che non si discostano da quelli che egli normalmente interpretava, ma in tutti e due i casi dimostra di saper recitare con grande intensità, dando vita a personaggi forti e commoventi. *Klovnen* fu presentato una settimana dopo la morte di Psilander e si rivelò il suo più grande successo artistico. Alla fine del 1916 Psilander lasciò la Nordisk Films, e la stampa avanzò varie ipotesi sul futuro della sua carriera. La rottura fu probabilmente causata da un disaccordo sul nuovo contratto, dal momento che Psilander chiedeva una cifra esorbitante. Decise quindi di aprire una propria casa di produzione: il 1 gennaio del 1917 la Psilander-Film divenne realtà. Venne assunto il personale, comprate le sceneggiature; furono pure impressionati alcuni metri di pellicola, un bacio fra Psilander e Clara Wieth. Poi tutto finì. Il 6 marzo del 1917 Psilander venne trovato morto nella sua suite d'hotel. La scomparsa prematura dell'attore, che aveva solo 32 anni, contribuì in modo rilevante a consolidarne la popolarità e, per un certo periodo, la fece anche aumentare. All'estero la notizia della sua morte fu accolta con clamore. Vennero organizzati spettacoli in suo ricordo, pubblicate orazioni funebri e poesie commemorative, mentre ammiratori da tutto il mondo spedirono lettere di condoglianze. Che cosa lo rendeva così popolare? Perché diventò la più grande star del cinema danese di sempre? Egli possedeva l'arte della recitazione, la sincerità delle sue espressioni

84

The actor Valdemar Psilander, born on 9th May 1884, first appeared before a camera, albeit rather unobtrusively, in October 1910, just a few weeks after Asta Nielsen's sensational debut in *Afrunden*. Shortly afterwards, however, he was hired by the Nordisk Films Kompagni where, in the space of six years, he played the leading role in 83 different movies. His first film *Ved Fængslets Port*, which premiered on 6th March 1911, was a great success and 246 copies were sold world-wide. It was, and still is, one of the best films of the period, thanks to its innovative style, careful attention to detail and excellent performances. Psilander was something of a goldmine for Nordisk Films, and following his debut he soon became the company's highest paid actor. He was particularly popular with German, Russian and Hungarian audiences and even a mediocre script became – at least in the eyes of the public – a film worth seeing simply because of his charisma.

Psilander starred in numerous formulaic films made by Nordisk Films' well-oiled machine and was regularly cast as the young hero in romantic melodramas and action films. He usually played the part of a nobleman, officer, or artist of some kind and he mastered these roles perfectly. Dressing up in tight-fitting uniforms, elegant riding boots and tailored evening dress all added to his irresistible appeal; his talent as a horseman was also exploited to the full. Psilander rarely played villains, but in *Mormonens Offer*, made in 1911, he showed that he could play this type of role as well.

Despite the intensity of his output, a number of these films are still notable and several are considered important and exceptional works of art, such as *Evangelimandens Liv* and *Klovnen*. In both these films Psilander interprets parts not dissimilar from his other roles yet in both cases he rises to the occasion, acting with greater depth and creating strong and moving characters. *Klovnen* was only released after Psilander's death and became his greatest artistic success.

At the end of 1916 Psilander left Nordisk Films and there was a lot of speculation in the press as to what he would do next. The reason for the break was presumably because Nordisk would not agree to the new contract and exorbitant pay rise that Psilander had demanded. Instead Psilander chose to start his own film company and on 1st January 1917 Psilander-Film was born. Staff were hired, screenplays bought, and some footage in which Psilander kisses Clara Wieth was even shot. And then it all ended. On 6th March 1917 Psilander was found dead in his hotel suite. His untimely death at the age of 32 greatly contributed to cementing his popularity and for a while even increased it. Abroad his death caused a sensation. Memorial shows were arranged, obituaries and commemorative poems were published and letters of condolence were sent from admirers from all over the world. But what made him so popular? Why did he become the greatest star Danish cinema has ever known? His subdued acting and evident sincerity certainly helped as did his masculine manner. But perhaps what really made him so unique was his handsome, charming face and that intense expression that made women all



lo rendeva assolutamente efficace. La sua mascolinità e il viso intenso e affascinante facevano svenire le donne di tutto il mondo. Di Psilander sono sopravvissuti ventisette film completi. Il Danske Filminstitut ha anche prodotto un DVD con tre film di Psilander. Sul sito web del Danske Filminstitut (www.dfi.dk→Links og databaser→Danmarks nationalfilmografi) si può trovare una filmografia completa, una biografia e foto di Valdemar Psilander.

over the world swoon.

Twenty-seven complete Psilander films have survived. The Danish Film Institut has also produced a DVD with three of his films. There is also a complete filmography, biographical data and pictures of Valdemar Psilander on the Danish Film Institut home page (www.dfi.dk→Links og databaser→Danmarks nationalfilmografi).

DEN SORTE DRØM Danimarca, 1911 Regia: Urban Gad

■ Il sogno oscuro / *The Black Dream*; Scen.: Urban Gad; E: Adam Johansen; Int.: Asta Nielsen (Stella, artista del circo), Valdemar Psilander (conte Johan Walberg), Gunnar Helsingreen (A. Hirsch, gioielliere); Prod.: Fotorama ■ 35mm. L.: 1025 m. D.: 58' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Danske Filminstitut ■ Copia stampata nel 1999 a partire da un controtipo negativo stampato nel 1953 da un positivo originale nitrato / Print made in 1999 from duplicate negative made in 1953 from the original nitrate print

All'inizio della loro carriera Asta Nielsen e Psilander recitarono insieme in due film del 1911: *Den sorte Drøm* della Fotorama e *Balletdanserinden* (La danzatrice del balletto) della Nordisk Films, entrambi melodrammi romantici basati sull'eterno triangolo amoroso. Il regista Urban Gad, che l'anno seguente sposerà Asta Nielsen, scrisse la sceneggiatura di *Den sorte Drøm*: la storia di questa giovane artista che soffre per salvare il suo amato è straziante. La recitazione di Asta Nielsen è brillante e avvincente, e questo compensa in parte la scarsa qualità tecnica del film.

Asta Nielsen and Psilander starred together in two films in 1911 at the very beginning of their careers: *Den sorte Drøm* at Fotorama and *Balletdanserinden* (The Ballet Dancer) at Nordisk Films – both romantic “eternal triangle” melodramas. The director Urban Gad – who was to become Asta’s husband the following year – wrote the script for *Den sorte Drøm*, and the story of the young artist who suffers so much pain to save her lover is heartbreaking. Asta Nielsen’s acting is brilliant and gripping and almost makes up for the poor technical quality of the film.

MORMONENS OFFER Danimarca, 1911 Regia: August Blom

■ Una vittima dei mormoni / *A Victim of the Mormons*; Scen.: Alfred Kjerulf; Int.: Valdemar Psilander (Andrew Larsson, predicatore mormone), Henry Seemann (Olaf Gram), Clara Wieth (Nina, la figlia di Olaf), Carlo Wieth (Svend Berg, il fidanzato di Nina), Emilie Sannom (Lucy, governante di Larsson); Prod.: Nordisk Films Kompagni ■ Da: Danske Filminstitut ■ 35mm. L.: 900 m. (L. or: 1080 m.) D.: 49' a 16 f/s. Bn. ■ Copia stampata a partire dal negativo originale del 1958 / Cut positive print from the original negative made in 1958

Psilander raramente ha interpretato parti da cattivo, ma in questo film egli unisce il suo *charme* a un preoccupante fanatismo che sfocia nel crimine. Come predicatore mormone dai capelli tinti di bianco, riesce a interpretare uno spaventoso psicopatico, leader di una setta dagli strani rituali. Quello dei mormoni a quel tempo era un argomento spinoso, non solo in Danimarca, tanto che ben otto pagine del libretto del film sono un discorso violento ed allarmistico contro il loro culto.

Psilander was rarely cast as the villain, but in this film he combines his charming attitude with an alarming fanaticism that develops into criminality. With his hair dyed white he plays the part of a Mormon priest who is also a terrifying psychopath and leader of a sectarian community with strange rituals. The Mormon theme was a big issue at this time, not only in Denmark, and the programme that accompanied the film includes a stirring diatribe against Mormonism that lasts for 8 pages.

VED FÆNGSLETS PORT Danimarca, 1911 Regia: August Blom

■ Tentazioni di una grande città / *Temptations of a Great City*; Scen.: Erling e Ljot Stensgaard; E: Axel Graatkjær; Int.: Valdemar Psilander (Aage Hellertz), Augusta Blad (madre di Aage), Holger Hofman (Hansen), Clara Wieth (Anna, sua figlia); Prod.: Nordisk Films Kompagni ■ Da: Danske Filminstitut ■ 35 mm. L.: 741 m. (L. or. 820 m.) D.: 41' a 16 f/s. Bn. Didascalie danesi e inglesi / Danish and English intertitles ■ Copia restaurata nel 2004 con procedimento digitale intermedio (2K) a partire da un controtipo positivo 35mm stampato nel 1966 a partire dal negativo originale / Print restored in 2004 using digital (2K) intermediate process deriving from 35mm fine grain made in 1966 from the original negative

Lo smidollato figlio di una ricca vedova finisce nei guai a causa dei suoi debiti; la figlia dell'uomo a cui deve il denaro diventa la sua fidanzata. Il dramma raggiunge l'apice nella famosa “scena dello specchio”, nella quale il figlio disperato entra furtivamente di notte nel soggiorno della madre per rubarle del denaro. È il film di debutto di Psilander alla Nordisk Films e una delle pellicole della casa più vendute.

The morally weak son of a rich widow gets into trouble because of his debts to a moneylender whose daughter becomes his fiancée. The drama reaches its peak in the famous “mirror-scene” where the desperate son sneaks into his mother’s living room at night to steal her money. The film was Psilander’s debut at Nordisk Films and one of the company’s best ever selling movies.



DEN STÆRKESTE Danimarca, 1912 Regia: Eduard Schnedler-Sørensen

■ Il più forte / *The Strongest One*; Scen.: Bernhard Holz, Alfred Kjerulf; Int.: Else Frölich (contessa Rinette von Thule), Valdemar Psilander (Chas Burns), Robert Dinesen, Ebba Thomsen; Prod.: Nordisk Films Kompagni ■ Da: Danske Filminstitut ■ 35mm. L.: 687 m. D.: 38' a 16 f/s. Bn. Didascalie danesi / Danish intertitles

Produzione mediocre uscita dalla "catena di montaggio" della Nordisk Films, è una commedia romantica con Valdemar Psilander in un ruolo per lui consueto. Il finale spettacolare, però, vale da solo la visione del film. Noto come specialista del cinema d'azione e del sensazionale, il regista Schnedler-Sørensen supera se stesso creando un'invenzione degna di Archimede Pitagorico come prova finale per la contessa.

Psilander is typecast in this romantic comedy, which is a run of the mill product from Nordisk Film's "assembly line". But the spectacular ending alone makes the film worthwhile. The director Schnedler-Sørensen, a specialist in action and sensationalist cinema, surpasses himself creating an invention worthy of Gyro Gearloose which serves as the countess' final trial.

DØDSANGSTENS MASKESPIL Danimarca, 1912 Regia: Eduard Schnedler-Sørensen

■ Fuoco sul mare / *Fire at Sea*; Scen.: Alfred Kjerulf; E: Axel Graatkjær; Int.: Valdemar Psilander (Frank Harvey, attore), Christian Schröder (Mr. Storm, capitano), Ellen Aggerholm (Oda, la figlia del capitano); Prod.: Nordisk Films Kompagni ■ 35mm. L.: 654 m. (L. or.: 675 m.) D.: 27' a 16 f/s. Bn. Didascalie danesi / Danish intertitles ■ Da: Danske Filminstitut ■ Copia stampata a partire dal negativo originale del 1957 / Cut positive print from the original negative made in 1957

Questo film, dove un incendio provoca il naufragio di una nave, sembra sia servito come modello per l'epico *Atlantis*, che uscirà l'anno successivo. Non è certamente la recitazione il suo punto forte, ma l'azione drammatica è intensificata da un raffinato montaggio in cui si alternano Psilander che cerca di intrattenere i passeggeri nel salone della nave e il fuoco che si propaga in coperta. Il film ha due diversi finali; un lieto fine per la maggior parte dei paesi e un finale triste gradito ai distributori russi. Questo dimostra come lo svolgimento narrativo non fosse determinato da esigenze drammatiche o da concatenazioni logiche: se i clienti pagavano, gli si dava ciò che pretendevano.

This film about a shipwreck caused by a fire seems to have served as a study for the epic *Atlantis* that premiered a year later. The film is not particularly noteworthy for its acting, but what does make it interesting is the action drama which is intensified by the refined contrast editing between Psilander who tries to entertain the passengers in the ship lounge and the fire on deck. The film had two different endings, a happy one for most countries and a sad one that was particularly popular with Russian distributors. This shows that film narrative was not determined by dramatic necessity or logical structure, but simply by profit. In other words, if customers were willing to pay, they could have whatever they wanted.

DØDSSPRING TIL HEST FRA CIRKUSKUPLEN Danimarca, 1912 Regia: Eduard Schnedler-Sørensen

■ La catastrofe del grande circo / *The Great Circus Catastrophe*; Scen.: Alfred Kjerulf; Int.: Valdemar Psilander (conte Willy von Rosenörn), Ellen Ræder (Mlle Doré, cavallerizza), Jenny Roelsgaard (Miss Evelyn, ballerina), Aage Hertel (direttore del circo); Prod.: Nordisk Films Kompagni ■ 35mm. L.: 805 m. D.: 43' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie danesi / Danish intertitles ■ Da: Danske Filminstitut ■ Copia restaurata nel 1991 a partire da un positivo originale nitrato / Print restored in 1991 from original nitrate print

Dopo un fallimento economico, il conte von Rosenörn è costretto a lasciare la sua tenuta per trasferirsi in un piccolo hotel, dove fa amicizia con un gruppo di circensi. Per impressionare la diva del circo, una *femme fatale*, organizza un numero estremamente audace: un salto dalla cupola del circo che termina con l'atterraggio sul dorso di un cavallo. Prima che il suo numero inizi, nell'hotel scoppia un incendio, e il conte sfugge alle fiamme insieme alla donna che davvero lo ama. Il film è spettacolare anche se "il salto mortale" è alquanto sopravvalutato, malgrado la controfigura di Psilander, Axel Mattson, avesse subito gravi ferite mentre completava l'acrobazia.

Economic disaster forces Count von Rosenörn to leave his estate and move to a simple hotel where he becomes acquainted with a group of circus artists. To impress the circus' leading lady, and *femme fatale*, he prepares a spectacular and daring act, which involves jumping from the circus big top onto the back of a horse. Before the performance takes place a fire breaks out in the hotel, and the count escapes with the woman who truly loves him. The film is spectacular even though the "lethal jump" is somewhat overrated. Psilander's double, Axel Mattson, was seriously injured performing the stunt.



GÆSTESPILLET Danimarca, 1913 Regia: Eduard Schnedler-Sørensen

■ Tit. it.: "Una rappresentazione di passaggio"; Tit. ing.: "One Life One Love"; Scen.: E. Schnedler-Sørensen; F.: Axel Graatkjær; Int.: Valdemar Psilander (Frede Lund, ingegnere), Aage Fønss (il fratello di Frede), Else Frølich (Edith Falck, attrice); Prod.: Nordisk Films Kompagni ■ 35mm. L.: 255 m. (L. or.: 325 m.) D.: 14' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna e Danske Filminstitut ■ Questo film è stato restaurato a partire da un positivo nitrato imbibito e virato con didascalie italiane, conservato presso la Cineteca del Comune di Bologna. Restauro effettuato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2003 / This restoration was based on a tinted and toned nitrate positive with Italian intertitles, held by the Cineteca del Comune di Bologna. The restoration was carried out at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2003.

Il giovane ingegnere Frede perde la testa per una attrice che si rivela una *femme fatale* della peggior specie. Egli decide di lasciare la città per andare a vivere in provincia, ma un anno dopo la donna lo ritrova. Egli non può che innamorarsi di lei un'altra volta, ma lei ama invece suo fratello. Quando Frede la vede fra le sue braccia, l'unica soluzione che gli rimane è il suicidio.

The young engineer Frede falls in love with an actress who turns out to be a *femme fatale* of the worst kind. He succeeds in leaving her and settles down in a provincial town but a year later she comes looking for him. He can't help but fall in love with her again, but in the meantime she has fallen for his brother and when he sees her in his brother's arms, suicide is his only option.

LIEBELEI Danimarca, 1914 Regia: Holger-Madsen, August Blom

■ Devoto all'amore / Love's Devotee; Scen.: Arthur Schnitzler, dal suo dramma omonimo; F.: Marius Clausen; Int.: Valdemar Psilander (Fritz Lobheimer), Holger Reenberg (Theodor Kaiser), Christel Holch (Christine), Frederik Jacobsen (il padre di Christine), Johanne Fritz-Petersen (un'amica di Christine); Prod.: Nordisk Films Kompagni ■ Da: Danske Filminstitut ■ 35mm. L.: 267 m. (L. or.: 1165 m.) D.: 15' a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles

Questo fu uno dei molti adattamenti letterari che dovevano dare lustro alle ambizioni artistiche del cinema nel periodo 1912-15. La Nordisk Films comprò i diritti dallo scrittore austriaco Arthur Schnitzler per 5000 corone. Nel 1926 egli li ricoprò per 2500 corone, e il suo dramma venne adattato molte altre volte. La storia tragica del giovane Fritz Lobheimer, che perde la vita in un duello proprio dopo aver trovato l'amore della sua vita, fu venduta molto bene: 92 copie (23 per la Russia). In ciò che rimane del film vediamo, fra le altre cose, alcune scene d'interni e il duello finale nel bosco, meravigliosamente fotografati.

This film was one of several literary adaptations that were supposed to raise the artistic tone of the Nordisk Films between 1912 and 1915. Nordisk Films bought the rights from the Austrian writer and playwright Arthur Schnitzler at a price of 5000 kroner. In 1926 he bought it back for 2500 kroner and it has been remade several times. The tragic story of the young Fritz Lobheimer who dies in a duel just after meeting the love of his life sold well: 92 copies (23 in Russia). The footage that has survived includes some beautifully photographed indoor scenes as well as the final duel in the woods.

EVANGELIEMANDENS LIV Danimarca, 1915 Regia: Holger-Madsen

■ La candela e la falena; Tit. ing.: "The Candle and the Moth"; Scen.: Holger-Madsen; F.: Marius Clausen; Int.: Valdemar Psilander (John Redmond), Birger von Cotta-Schonberg (Billy Sanders), Alma Hinding (Nelly Gray, la fidanzata di Billy), Else Frølich, Robert Schyberg; Prod.: Nordisk Films Kompagni ■ 35mm. L.: 1100 m. D.: 60' a 16 f/s. Bn. Didascalie danesi e inglesi / Danish and English intertitles ■ Da: Danske Filminstitut ■ Copia restaurata nel 2004 con procedimento digitale intermedio (2K) a partire da un controtipo positivo 35mm stampato nel 1959 a partire dal negativo originale / Restored in 2004 using digital (2K) intermediate process from a 35mm fine grain made in 1959 from the original negative

Film d'eccezione per ambientazioni e qualità tecniche. I criminali frequentano un ritrovo nel seminterrato, un mondo sotterraneo in tutti i sensi, mentre il predicatore vive in una semplice stanza in cima a un palazzo, sovrastando la città e vicino al cielo (e a Dio). Holger-Madsen e il suo direttore della fotografia Marius Clausen dimostrano capacità innovative nell'uso delle luci e delle ombre, particolarmente in una scena di strip-tease in controluce. Il film ha tre finali: uno per il pubblico danese, uno per il mercato russo e uno per quello svedese.

This film is an exception both in terms of its social setting and technical qualities. The criminals frequent a basement pub, literally an underworld, whereas the preacher lives close to the sky (and God), at the top of a building overlooking the city. Holger-Madsen and his cinematographer Marius Clausen use light and shadow in particularly innovative ways, especially in the backlit striptease sequence! The film has three endings, one for Danish audiences, one for the Russians and one for the Swedes.



MANDEN UDEN FREMTID Danimarca, 1916 Regia: Holger-Madsen

■ *L'uomo senza futuro / The Man without a Future*; Scen.: Harriet Bloch; E.: Marius Clausen; Int.: Oscar Stribolt (Hugh Dremont), Clara Wieth (Grace, la figlia di Hugh), Valdemar Psilander (Percy Fancourt), Augusta Blad (duchessa di Westaby, zia di Percy); Prod.: Nordisk Films Kompagni ■ 35mm. L.: 1002 m. D.: 56' a 16 f/s. Bn. Didascalie danesi / Danish intertitles ■ Da: Danske Filminstitut ■ Copia stampata nel 1957 a partire dal negativo originale / Cut positive print from the original negative made in 1957

Questa leggera commedia romantica vede Psilander nei panni di un cowboy, un ruolo che gli offre la possibilità di mostrare la sua abilità a cavallo. La giovane figlia di un milionario si innamora di lui, che, purtroppo, non è alla sua altezza. Si scopre, però, che egli è di nobile famiglia ed è l'erede della tenuta di Minton Court. Dopo qualche tempo la giovane ragazza ritrova il suo cowboy in tutt'altri panni.

In this light romantic comedy Psilander plays the part of a cowboy, a role that gave him the opportunity to show his skills on horseback. A young millionaire's daughter falls in love with him, but being a simple cowboy he is not a suitable match for her. It transpires, however, that he is of noble family and the heir to the Minton Court estate, so soon the young girl meets her cowboy again in a rather different social milieu.

KLOVNNEN Danimarca, 1917 Regia: A.W. Sandberg

■ *Il clown / The Clown*; Scen.: Laurids Skands; E.: K. Storm Petersen; Int.: Valdemar Psilander (Joe Higgins, clown), Peter Fjelstrup (Mr. Bunding, direttore del circo), Amanda Lund (Mrs. Bunding), Gudrun Houlberg (Daisy), Robert Schmidt (conte Henri); Prod.: Nordisk Films Kompagni ■ 35mm. L.: 1325 m. (L. or.: 1375 m.) D.: 73' a 16 f/s. Bn. Didascalie danesi / Danish intertitles ■ Da: Danske Filminstitut ■ Copia stampata nel 1975 a partire dal negativo originale / Cut positive print from the original negative made in 1975

Quello del malinconico clown con un grande dolore nascosto nel passato è un soggetto ben noto. *Klovnen* è l'ultimo successo di Psilander, anche se venne presentato poche settimane dopo la sua morte. La vicenda sentimentale offre a Psilander l'opportunità di dare al suo personaggio grande profondità e mostrare le sottili sfaccettature del suo talento, nel ruolo di un clown che si trasforma da accattivante uomo di spettacolo in uomo triste e dal cuore spezzato. A.W. Sandberg, che diventò il regista principale della Nordisk Films durante gli anni '20, rifece *Klovnen* nel 1925, con l'attore svedese Gösta Ekman nella parte principale.

The story of the melancholy clown with a tragic past is a well-known subject, and *Klovnen* was to become Psilander's final success, even if it wasn't released until just after his death. The sentimental story of the clown who slowly turns from being a happy, charming entertainer into a sad and broken-hearted man, allows Psilander to create a character with great depth and display the more subtleties of his acting talent. A.W. Sandberg who became the leading director at Nordisk Films throughout the 1920s remade *Klovnen* in 1925 with the Swedish actor Gösta Ekman in the title role.

EN FARE FOR SAMFUNDET Danimarca, 1918 Regia: Robert Dinesen

■ *L'amore il conquistatore / Love the Conqueror*; Scen.: Mogens Falck; E.: Sophus Wangøe; Int.: Valdemar Psilander (William Sheldon), Philip Bech (John Payne), Gerd Egede-Nissen (Alice Payne), Thorleif Lund (Jung); Prod.: Nordisk Films Kompagni ■ 35mm. L.: 1238 m. D.: 68' a 16 f/s. Bn. Didascalie danesi / Danish intertitles ■ Da: Danske Filminstitut ■ Copia stampata nel 1957 a partire dal negativo originale / Cut positive print from the original negative made in 1957

Questo dramma romantico segue le vicende di un medico (Psilander) che, dopo un incidente e la perdita dell'amata moglie, soffre di un esaurimento nervoso. La pazzia ha conquistato la sua mente ed egli è diventato una minaccia per chi lo circonda. Nemmeno lo psichiatra, il professor Jung (!), riesce a farlo stare meglio. Alla fine l'uomo viene salvato da una ragazza innamorata di lui. Le spettacolari scene d'incendio assicurano azione a questo dramma psicologico.

This film is a case-story/romantic drama about a medical professor (Psilander) who suffers a nervous breakdown following a traumatic accident and the loss of his beloved wife. Insanity takes hold of him and as he has become a threat to his surroundings he is sent to a rest home. Even his psychiatrist, Professor Jung (!), does not succeed in curing him, but in the end he is saved by the girl who loves him. The action in this psychological drama is supplied by some spectacular fire scenes.





Niente poteva far pensare che questo giovane francese del sud, nato a Lunel nel 1880, intraprendesse la carriera cinematografica. Allievo di Vincent d'Indy alla Schola Cantorum, era destinato alla musica, ma per vivere, grazie alla laurea in legge, aveva fatto l'avvocato a Parigi prima di passare dal gabinetto di un ministro alla segreteria di un teatro e infine (dopo aver fatto recitare due o tre *pièces* da lui composte) alla redazione de "L'Intransigeant". Per conto di questo giornale, nel 1910 circa, aveva intervistato Benoît-Lévy, che nell'indifferenza generale sosteneva idee precorritrici del film d'arte. Queste non convinsero nemmeno Fescourt, che solo nell'inverno 1911-1912, per rimediare un po' di soldi, scrisse alcune sceneggiature seguendo il consiglio di un amico: "Più quel che scrivi è stupido, meglio è pagato". Le portò al direttore artistico della Gaumont, Louis Feuillade, a cui era stato raccomandato da un viticoltore di Lunel. Feuillade gli comprò qualche lavoro; poi gli consigliò di prendersi carico egli stesso della messa in scena dei suoi lavori. In alcune pagine gustose quanto memorabili, Fescourt ha raccontato come Léon Gaumont ratificò questa decisione. Dunque nel febbraio 1912 Henri Fescourt realizzò, da una sua sceneggiatura, *La Méthode du professeur Neura*, il primo dei circa cinquanta film che girò per Gaumont fino all'agosto 1914. Dopo la guerra, e fino al 1929, restò alla Société des Cinéromans realizzando soprattutto film a episodi: nel 1919 *Mathias Sandorf*, capolavoro di effetti speciali al servizio dell'immagine poetica; *Rouletabille chez les bohémiens*; *Mandrin*, che per il lirismo generale, il respiro epico e il dinamismo delle immagini, si afferma come un vero e proprio western francese. È necessario ricordare anche *Les Misérables* e, soprattutto, il suo ultimo film muto, *Monte-Cristo*, che affascinò Alain Resnais per la sua bellezza plastica. Dopo l'avvento del sonoro, Fescourt lavorò in Svezia, in Inghilterra, nell'Africa del nord e ovviamente in Francia, dove nel 1942 girò il suo ultimo film, *Retour de flamme*, in cui debuttarono Roger Pigaut e Renée Saint-Cyr. Tutte le grandi vedettes di un tempo figurano nei titoli di testa dei film di Fescourt: René Navarre, Yvette Andreyor, Jean Toulout, Joé Hamman, Sandra Milowanoff, Renée Carl, Gaston Modot.

Francis Lacassin, *Pour une contre-histoire du cinéma*, Lyon 1994

There were no indications that this young man of the south of France, born in Lunel in 1880, would embark on a career in the cinema. Being a pupil of Vincent d'Indy at the Schola Cantorum he was destined for the world of music, but to earn a living, and thanks to his law degree, he practised as a lawyer in Paris before working in a minister's cabinet, the secretarial office of a theatre and finally, after having had a few of his plays staged, in the editorial office of "L'Intransigeant". In 1910 he interviewed Benoît-Lévy for this paper who, amongst widespread indifference, held ideas that anticipated the concept of film as art. Even Fescourt was not convinced by these ideas but in the winter of 1911-1912, he wrote a few screenplays to earn some money following a friend's advice: "The more stupid the material you write, the better you're paid". He took his work to Gaumont's artistic director, Louis Feuillade, to whom he was recommended by a winegrower from Lunel. Feuillade bought some of his work and then advised him to take it upon himself to film his own scripts. In some memorable and amusing pages, Fescourt tells how Léon Gaumont confirmed this decision. In February 1912 Fescourt filmed one of his scripts as *La Méthode du professeur Neura*, the first of around fifty films that he shot for Gaumont until August 1914. From the end of the war until 1929 he worked for the Société des Cinéromans, making mostly episodic films such as *Mathias Sandorf*, a masterpiece of special effects at the service of the poetic image, in 1919, *Rouletabille chez les bohémiens* and *Mandrin*. The latter with its overall lyricism, epic breadth and dynamic images established itself as a veritable French western. Special mention must also go to *Les Misérables* and *Monte-Cristo*, his last silent film, whose plastic beauty fascinated Alain Resnais. Following the arrival of talking pictures Fescourt worked in Sweden, England, north Africa and obviously France where he shot his last film, *Retour de flamme*, in which Roger Pigaut and Renée Saint-Cyr made their debut in 1942. All the great "vedettes" of the past feature in the opening credits of Fescourt's films: René Navarre, Yvette Andreyor, Jean Toulout, Joé Hamman, Sandra Milowanoff, Renée Carl and Gaston Modot.

Francis Lacassin, *Pour une contre-histoire du cinéma*, Lyon 1994



MANDRIN Francia, 1923 Regia: Henri Fescourt

■ Scen.: Arthur Bernède; Op.: Willy Faktorovitch, Mérobian, René Gaveau, Jean Bachelet; M.: Jean-Louis Bouquet; Scgf.: Quénu; Ass.R.: René Barberis; Int.: Romuald Joubé (Mandrin), Paul Guidé (Bourret d'Etigny), Gilbert Dalleu (de la Morlière), Jean Peyrière (Louis XV), Bardés (Voltaire), Jacqueline Blanc (Nicole Malicet), M.me Ahnar (M.me Malicet), Jeanne Helbling (M.me de Pompadour), Paul Bernier (Carnaval), Louis Monfils (de Malicet), Emile Saint-Ober (Mi-Carême), Hugues de Bagratide (Pistolet), Lucien Bataille, Martel, Jane Pierson, Charles Lederc (d'Argenson); Prod.: Louis Nalpas per Société des Cinéromans ■ 35mm. L.: 8278 m. D.: 397' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restauro eseguito nel 1983 a partire da un positivo nitrato / Print restored in 1983 from a nitrate positive ■ 1° ep.: "Le Révolté", L.: 1655 m. D.: 81'; 2° ep.: "L'Exempt pistolet", L.: 859 m. D.: 42'; 3° ep.: "L'Étrange escamoteur", L.: 783 m. D.: 38'; 4° ep.: "Les Noces de Mandrin", L.: 939 m. D.: 46'; 5° ep.: "Le Château de M. Voltaire", L.: 979 m. D.: 47'; 6° ep.: "La Grâce du Roy", L.: 1031 m. D.: 50'; 7° ep.: "La Trahison", L.: 910 m. D.: 45'; 8° ep.: "Justice", L.: 1122 m. D.: 55'

Un grandioso e appassionato cineromanzo a episodi, che conta sulla sceneggiatura del veterano Arthur Bernède, già collaboratore numero uno di Feuillade, e su un budget produttivo considerevole per l'epoca (700.000 franchi). A differenza di Rouletabille, l'eroe protagonista di questo film non è di pura finzione (nacque nel 1725 a Saint-Etienne-de-Saint-Geoirs e venne arso vivo a Valencia all'età di 30 anni). Louis Mandrin, grazie anche alla compiacente indifferenza della gendarmeria, in meno di tre anni riuscì a sconvolgere il sistema fiscale francese e a sfuggire a tutti i soldati lanciati al suo inseguimento. Senza sminuire la statura del personaggio, come invece è avvenuto in qualche mediocre film recente, Fescourt ne fa un vero e proprio Robin Hood del fisco. A questa vera ed eclatante epopea, Bernède aggiunge gli ingredienti più gustosi del melodramma: passaggi segreti, chiese truccate, ecc. [...] È una parodia anticipata del western, che certo nello studio dei personaggi non raggiunge le raffinatezze psicologiche dei *Misérables*, ma che rappresenta un modello di film d'avventura "alla francese", pervaso da uno spirito generoso ed epico di cui forse si è perso il segreto.

Claude Beyle, Francis Lacassin, "Anthologie du Cinéma", 3, 1968

LES MISÉRABLES Francia, 1925 Regia: Henri Fescourt

■ Scen.: Henri Fescourt, dal romanzo omonimo di Victor Hugo; Op.: Raoul Aubourdier, Karénine Mérobian, Georges Laffont; M.: Henri Fescourt, Jean-Louis Bouquet; Scgf.: Georges Quénu; Cost.: M.me Paul Castiaux; Int.: Gabriel Gabrio (Jean Valjean), Sandra Milowanoff (Fantine/Cosette), Renée Carl (la Thénardier), Suzanne Nivette (M.me Magloire), Clara Darcey-Roche (M.me Baptistine), Sylviane de Castillo (Sœur Simplice), Marcelle Barry (M.me Victorine), Jeanne Méa (M.me Gillenormand), Darcy (Azelm), Jean Toulout (Javert), Georges Saillard (Thénardier), François Rozet (Marius), Charles Badiolle (Gavroche), Paul Jorge (Myriel), Maillard (Gillenormand) Paul Guidé (Enjolras), Victor Dujeu (Fauchelevent), Luc Dartagnan (Pontmercy), Emilien Richaud (Bamatabois), Gilbert Dacheux (domestica), Joaquin Carrasco, Jean Demerçay; Prod.: Films de France ■ 35mm. L.: 6744 m. D.: 328' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restauro eseguito nel 1985 a partire da un positivo in nitrato / Print restored in 1985 from a nitrate positive print ■ 1° ep.: L.: 1974 m. D.: 96'; 2° ep.: L.: 1665 m. D.: 81'; 3° ep.: L.: 1665 m. D.: 81'; 4° ep.: L.: 1440 m. D.: 70'

Les Misérables è non solo il capolavoro di Fescourt, ma anche uno dei vertici del cinema muto francese, all'epoca un successo mondiale. Fino a quel momento il regista si era diviso tra cineromanzo, genere non certo minore ma un po' "montato" dal gusto dell'epoca, e film intimista, con pretese psicologiche. L'opera di Victor Hugo gli permette di conciliare idealmente le due tendenze, di trattare un ampio affresco sociale in cui i personaggi hanno anche una profondità interiore. [...] Fescourt decide di seguire passo passo la costruzione narrativa di Hugo, senza indietreggiare di fronte alle digressioni, saltando con virtuosismo dal particolare al generale, sposando il più possibile il ritmo dello scrittore. *Les Misérables* illustra perfettamente l'idea del poeta: "Le monde est composé de radieux et de ténébreux".

Claude Beyle, Francis Lacassin, "Anthologie du Cinéma", 3, 1968

Mandrin is a grandiose and passionate episodic ciné-roman, which benefitted from a script by Feuillade's number one collaborator, Arthur Bernède and a considerable production budget for the time (700,000 francs). Unlike Rouletabille, the hero of the film is not a purely fictitious character, being based on Louis Mandrin who was born in Saint-Etienne-de-Saint-Geoirs in 1725 and was burnt alive in Valencia at the age of 30. Mandrin, thanks to the complaisant indifference of the gendarmerie, in less than three years managed to upset the French tax system and escape all the soldiers pursuing him. Fescourt turns him into a Robin Hood of the tax system, without diminishing the stature of the character as some recent mediocre films have done. To this authentic and sensational epic, Bernède adds the most delicious elements of melodrama: secret passages, rigged churches etc. [...] It's an early parody of the western that, as a character study, does not reach the psychological sophistication of *Les Misérables*, but which is representative of the French adventure film -permeated with a generous and epic spirit, whose secret has perhaps been lost.

Claude Beyle, Francis Lacassin, "Anthologie du Cinéma", 3, 1968

Les Misérables is not only Fescourt's masterpiece but also one of the highlights of French silent cinema and a worldwide hit of the period. Up until then the director had alternated between the ciné-roman, certainly not a lesser genre but one slightly exaggerated by the penchants of the period, and more intimate films with psychological pretensions. Victor Hugo's work allowed him to perfectly reconcile these two tendencies by dealing with a vast social fresco in which the characters also have psychological depth. [...] Fescourt decided to closely follow Hugo's narrative construction, maintaining the digressions, cutting with bravura from the specific to the general and remaining as faithful as possible to the author's sense of pacing. *Les Misérables* perfectly illustrates the poet's idea that: "Le monde est composé de radieux et de ténébreux".

Claude Beyle, Francis Lacassin, "Anthologie du Cinéma", 3, 1968



LA MAISON DU MALTAIS Francia, 1927 Regia: Henri Fescourt

■ Scen.: Henri Fescourt, dal romanzo omonimo di Jean Vignaud; Op.: Henry Stuckert, Maurice Arnou; M.: Jean-Louis Bouquet; Scgf.: Quénu; Int.: Silvio de Pedrelli (Matteo), Tina Meller (Safia), Louise Vonelly (Chevrin), André Nicolle (Vlahos), Jeanne Marnier (la figlia di Vlahos) Paul Franceschi (il vecchio maltese), Ventura Ibanez (Belkrar), Nita Alvarez, Simone d'Al-Al; Prod.: Société des Cinéromans/Films de France ■ 35mm. L.: 1923 m. D.: 85' a 20 f/s. Bn. ■ Da: Archives Françaises du Film

Un pescatore tunisino si innamora perdutamente di una ballerina berbera intravista al mercato. La ragazza, spaventata dalle dicerie che corrono sul conto del pescatore, fugge a Parigi. Lui la raggiunge e diventa ricco. Ma ancora una volta il destino si frappaone...

Me ne andai in Tunisia per girare *La Maison du Maltais* di Jean Vignaud, a Sfax, città delle olive e dei gelsomini ("Yasmina! Yasmina!", gridano i fiorai, un garofano all'orecchio), e a Gabès dai bastioni rosa, dove gli alti datteri si specchiano in un fiumiciattolo. L'interesse de *La Maison du Maltais* sta nel fatto che, per rappresentare senza artifici la realtà di strada di un villaggio tunisino, feci recitare gli attori – almeno nella parte che si svolge a Sfax – nel pieno della vita quotidiana. La macchina da presa era nascosta per riprendere gli attori che, vestiti esattamente come gli abitanti, si mescolavano a essi senza essere riconosciuti. Tutte le passeggiate e la maggior parte possibile delle scene furono girate così. Da questo procedimento, che risale ai primi tempi della fotografia in movimento, i neorealisti italiani avrebbero tratto effetti sorprendenti. Forma propria ad assicurare ai film la durata nel tempo, a soddisfare la curiosità futura. [...]

Henri Fescourt, *La Foi et les montagnes*, Paris 1959

A Tunisian fisherman falls desperately in love for a Berber dancer, glimpsed at the market. The girl, frightened by the rumours surrounding the fisherman, runs away to Paris. He sets after her and becomes rich. But destiny will once again come between them...

I went to Tunisia to shoot Jean Vignaud's *La Maison du Maltais* in Sfax, the city of olives and jasmine ("Yasmina! Yasmina!" shout the flower sellers with a carnation tucked behind their ear) and in Gabès, with its pink ramparts and date palms reflected in a stream. The interesting thing about *La Maison du Maltais* lies in the fact that to authentically depict the street life of a Tunisian village, I had the actors acting, at least for the part set in Sfax, amongst the hustle and bustle of everyday life. A hidden camera filmed the actors who where dressed exactly like the villagers and moved amongst them without being recognised. All the walks and as many of the scenes as possible were shot in this way. The Italian Neorealists would later use this procedure, which dates back to the earliest period of moving pictures, to startling effect. It is the only appropriate way of ensuring a film's longevity and satisfying future curiosity.

Henri Fescourt, *La Foi et les montagnes*, Paris 1959

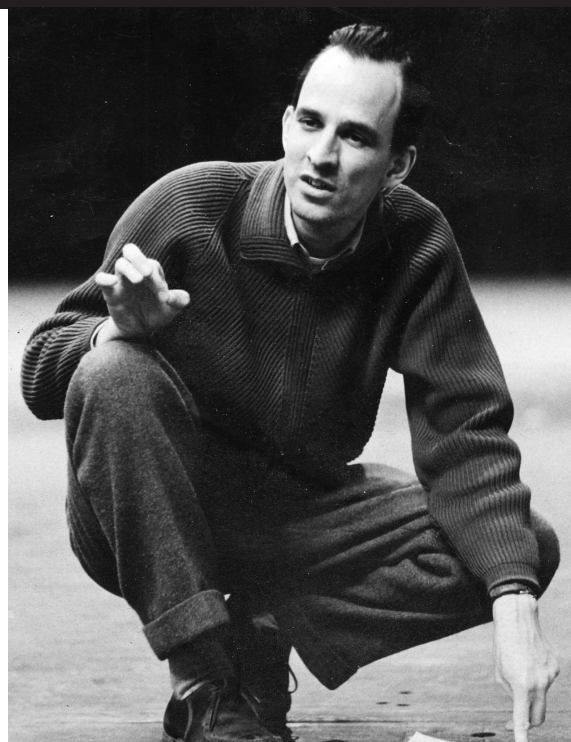
MONTE-CRISTO Francia, 1928 Regia: Henri Fescourt

■ Scen.: Henri Fescourt, Armand Salacrou, dal romanzo omonimo di Alexander Dumas e Auguste Maquet; Op.: Julien Ringel, Henry Barreyre, Kottula, Maurice Hennebains; Scgf.: Boris Bilinsky, Bertin, Moreau; Cost.: Boris Bilinsky; Ass.R.: Armand Salacrou; Int.: Jean Angelo (Edmond Dantes), Lil Dagover (Mercedes), Jean Toulout (Villefort), Gaston Modot (Fernand de Mortcerf), Henri Debain (Caderousse) Marie Glory (Valentine de Villefort), Michèle Verly (Julie Morel), Tamara Stezensko (Haydée), Pierre Batcheff (Albert de Montcreff), François Rozet (Maximilien Morel), Robert Mérim (Andréa Cavalcanti), Ernest Maupain (M. Morel), Bernhard Goetzke (l'abate Faria); Prod.: Louis Nalpas ■ 35mm. L. 1014. D.: 37' a 24 f/s ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restauro eseguito a partire dal negativo 35mm della versione Pathé-Baby. Il restauro del film nella versione completa è tuttora in corso, a cura di ARTE e Lobster Films / Restored from the negative 35mm of the Pathé-Baby version. The restoration of the whole film is still in progress by ARTE and Lobster Films

Molti storici del cinema sono d'accordo nel considerare *Monte-Cristo* come l'opera più importante di Fescourt. Jean Frick scrive su "Mon Ciné" dell'8 agosto 1929: "Il movimento è la caratteristica di questa nuova produzione. Il suo stile è eccellente e la messa in scena sontuosa ogni volta che l'azione lo richiede. Merita di conquistare un grande successo popolare". Senza dubbio, *Monte-Cristo* fu il coronamento della carriera muta di Fescourt: i fotogrammi giunti fino a noi sono la testimonianza di un senso acuto della composizione, di una sontuosità architettonica abbacinante, di una finezza nel tocco che evoca l'arte del balletto. Claude Beyle, Francis Lacassin, "Anthologie du Cinéma", 3, 1968

Many film historians agree that *Monte-Cristo* is Fescourt's masterpiece. Jean Frick wrote in "Mon Ciné" on August 8 1929: "Movement is the central feature of this new production. His style is excellent and the staging is as sumptuous as the action requires. It deserves to be a huge popular success". There is no doubt that *Monte-Cristo* was the crowning glory of Fescourt's silent movie career. The surviving frames testify to his acute sense of composition, to sumptuous and dazzling architecture and to a refined touch that evokes the art of ballet.

Claude Beyle, Francis Lacassin, "Anthologie du Cinéma", 3, 1968



DOSSIER CARL TH. DREYER

Programma a cura di Thomas Cristensen e Casper Tybjerg
Note di Casper Tybjerg

Program by Thomas Cristensen e Casper Tybjerg
Notes by Casper Tybjerg

Poiché la carriera del regista danese Carl Th. Dreyer ha avuto un carattere internazionale, abbiamo scelto di inserire all'interno di questo dossier diversi esempi di come alcuni dei suoi film abbiano subito leggere variazioni nelle copie distribuite in diversi paesi. Il confronto tra le diverse versioni di *La Passion de Jeanne d'Arc* è in tal senso particolarmente rilevante, poiché le differenze tra i negativi permettono in questo caso di conoscere più in profondità l'opera di Dreyer. I titoli maggiori di questo programma, tuttavia, consistono in due pellicole che per ragioni tecniche raramente sono state proiettate prima d'ora: *Pavillonens Hemmelighed* e il documentario *Vandet paa Landet*.

The Danish director Carl Th. Dreyer had an international career. It therefore seems appropriate that this dossier should feature several examples of how some of his films changed slightly from one country to another. The comparison between different versions of *La Passion de Jeanne d'Arc* will probably be of even greater interest, because the differences between negatives in this case gives a more direct insight into Dreyer's work. The two main items on the program, however, are two films that, for technical reasons, have hardly ever been screened. *Pavillonens Hemmelighed* and the documentary *Vandet paa Landet* which exists only as a work print.

DR. COOK, NORDPOLENS OPDAGER Danimarca, 1909

■ *Dr. Cook, l'uomo che scoprì il Polo Nord* / *Dr. Cook, Discoverer of the North Pole* ■ Digibeta. D.: 6'. Senza didascalie / No titles ■ Da: Danske Filminstitut

Il 4 settembre 1909, l'esploratore artico americano Frederick A. Cook giunse a Copenhagen ricevendo un trionfale benvenuto come scopritore del Polo Nord. Durante il banchetto in suo onore tenutosi due giorni dopo, arrivò però un telegramma in cui un altro esploratore artico, Robert E. Peary, rivendicava la scoperta. Oggi, il primato attribuito a Cook viene generalmente considerato non attendibile. L'arrivo del presunto conquistatore al Polo fu un evento sensazionale, e Dreyer, che allora lavorava come cronista, riuscì a salire a bordo dell'imbarcazione di Cook prima che questa entrasse nel porto di Copenhagen; lo possiamo riconoscere distintamente, anche se solo per qualche istante, in questo *newsreel* che celebra l'evento.

On September 4, 1909, American polar explorer Frederick A. Cook arrived in Copenhagen and received a triumphant welcome as the discoverer of the North Pole. Two days later, however, during the banquet in his honour a telegram arrived in which another Artic explorer, Robert E. Peary, claimed the Pole. Today, Cook's claim is generally regarded as fraudulent. The arrival of the supposed conqueror of the Pole was a sensation and Dreyer, who was then working as a newspaperman, managed to get on board Cook's ship before it entered Copenhagen harbour. He is briefly but clearly visible in this newsreel of the event.

PAVILLONENS HEMMELIGHED Danimarca, 1916 Regia: Karl Mantzius

■ *Il segreto del padiglione* / *The Secret of the Pavillion*; Scen.: Carl Th. Dreyer dal romanzo "Gulduglen" di Viggo Cavling ■ Digibeta D.: 44'. Didascalie danesi / Danish intertitles ■ Da: Danske Filminstitut

Presentiamo qui la prima fase del restauro digitale del film, effettuata a partire da un negativo *safety* che presenta evidenti tracce di decomposizione, una copia nitrato, e una copia *safety* di un film di compilazione risalente agli anni '30; in quest'ultimo è presente una scena chiave tagliata dal negativo originale e quindi assente dalle altre due copie. Le sceneggiature scritte da Dreyer negli anni tra il 1912 e il 1918 furono portate sullo schermo in almeno 22 film, ma si ritiene che solo due dei film da lui scritti siano giunti fino a noi. Il primo, *Ned med Vaabnene* (*Lay Down Your Arms*), uscito nel 1915, è stato spesso proiettato nelle retrospettive su Dreyer, mentre la pellicola qui presentata non è stata quasi mai vista prima d'oggi. Girato nel 1914 e basato su un celebre romanzo, è uno dei molti film su criminali celebri prodotti dalla Nordisk, che in questo caso aveva però ambizioni più alte, a giudicare dal libretto del film, che definisce l'opera un "romanzo poliziesco psicologico". Circa

What will be shown here is the first phase of a digital restoration of the film, using three elements: a safety negative showing substantial decomposition in several places, a nitrate print and a safety print of a compilation from the early 1930s for which a key scene was cut out of the negative and therefore missing in both the two other elements. At least 22 films were made in the 1912-18 period from screenplays written by Dreyer, but only two are known to have survived. One, *Ned med Vaabnene* (*Lay Down Your Arms*), released in 1915, has been shown several times in Dreyer retrospectives, but this one has remained almost totally unseen. Shot in 1914, it is one of several master criminal films produced by Nordisk, with somewhat lofty ambitions, judging from the program booklet: it identifies the film as "A Psychological Crime Novel". Nearly half of the screenplays that Dreyer wrote were crime stories of one sort or another, all based on previously



metà delle sceneggiature scritte da Dreyer consistono in storie poliziesche, e si basano tutte su soggetti non originali. In questo senso, *Pavillonens Hemmelighed* è un prodotto abbastanza tipico del suo lavoro. Il film venne diretto da Karl Mantzius, uno dei più stimati attori dell'epoca.

existing material and *Pavillonens Hemmelighed* is probably fairly typical of his work. It was directed by Karl Mantzius, one of the most esteemed actors of the day.

BLADE AF SATANS BOG Danimarca, 1920 Regia: Carl Th. Dreyer

■ Tit. it.: "Pagine dal libro di Satana"; Tit. ing.: "Leaves from Satan's Book"; Scen.: Edgard Høyer; Op.: George Schnéevoigt; Int.: Tenna Fredriksen (Marie Antoinette), Halvard Hoff (Satan), Clara Wieth (Siri); Prod.: Nordisk Films Kompagni ■ Digibeta. D.: 8'. Didascalie danesi, francesi, inglese e tedesche / Danish, French, English and German intertitles ■ Da: Danske Filminstitut

■ 1: Satana predica il catechismo rosso / Satan preaching the Red Catechism; 2: Conclusione della versione originale / The end of the original version; 3: Conclusione supplementare (per l'Inghilterra) / Extra ending (for England)

Nel film due scene con inserti scritti vennero realizzate in varie lingue; ne mostriamo qui alcune versioni. Inoltre, venne anche realizzato un lieto fine, probabilmente rivolto al mercato britannico (la lista delle didascalie conservata presso il Danske Filminstitut riporta la dicitura "Per l'Inghilterra" in corrispondenza alle due didascalie aggiuntive di questa sequenza).

There are two scenes with written inserts which were made in a number of different languages. The various versions will be shown. In addition, a happy ending was made for the film, apparently intended for the British market. The intertitle list for the film, preserved at the Danish Film Institute, has the words "For England" as a heading for the two additional intertitles that appear in this sequence.

LA PASSION DE JEANNE D'ARC Francia, 1928 Regia: Carl Th. Dreyer

■ Scen.: Carl Th. Dreyer, Joseph Delteil; Op.: Rudolph Maté; Int.: Renée Falconetti (Jeanne); Prod.: Société Générale de Films ■ DigiBeta. D.: 15'. Didascalie danesi / Danish intertitles ■ Da: Danske Filminstitut

■ Varianti delle stesse inquadrature da negativi differenti / Examples of variants of the same shots from different negative prints

Le vicende legate alle diverse versioni di questo classico del cinema sono state al centro di molti studi, ma presentano ancora questioni irrisolte. Sembra chiaro che esistessero due differenti negativi, e verranno qui mostrate alcune riprese per mettere a confronto la copia scoperta a Oslo nei primi anni '80 con un'altra copia che contiene versioni alternative delle stesse riprese. Alcune copie, tuttavia, presentano importanti inquadrature totalmente mancanti in quella di Oslo, e ne verranno qui mostrati alcuni esempi.

Even though the history of the different versions of this classic film has been the subject of several scholarly articles, there are still many unresolved questions. It seems clear that there were two different negatives and several examples of shots will be shown, comparing the authoritative print discovered in Oslo in the early 1980s, with a version using the alternate takes of the same shots. Some prints, however, contain important shots that are missing altogether from the Oslo print. Examples of these will be shown as well.

VAMPYR Francia / Germania, 1932 Regia: Carl Th. Dreyer

■ Scen.: Carl Th. Dreyer, Christen Jul; Op.: Rudolph Maté; Int.: Julian West [Nicholas de Gunzburg] (David Gray), Maurice Schutz (il proprietario del castello); Prod.: Film-Production Carl Th. Dreyer ■ Digibeta. D.: 7'. Versioni danese e tedesca / Danish and German versions ■ Da: Danske Filminstitut

Per l'uscita danese del film, nel 1933, venne utilizzata la versione tedesca (proiettata al Cinema Ritrovato nel 2001), ma i titoli di testa, le didascalie e gli inserti scritti vennero rifatti in danese, ottenendo un risultato notevolmente diverso da quello dell'originale tedesco. L'operazione venne supervisionata da Dreyer in persona.

For the Danish release of the film in 1933, the German version (shown at the 2001 edition of Il Cinema Ritrovato) was used, but the credits, intertitles and written inserts were redone in Danish, with a substantially different look from the German originals. Dreyer himself supervised this work.



VREDENS DAG Danimarca, 1943 Regia: Carl Th. Dreyer

■ Tit. it.: "Dies Irae" / Tit. ing.: "Day of Wrath"; Scen.: Carl Th. Dreyer, Mogens Skot-Hansen, dal testo teatrale di Hans Wiers-Jenssen; Testo del "Dies Irae": Paul la Cour; Op.: Karl Andersson; Prod.: Palladium Film ■ DVD. D.: 7'. Versioni danese e inglese / Danish and English versions ■ Da: Danske Filminstitut

Per l'uscita internazionale del film dopo la seconda guerra mondiale, la Palladium preparò una versione inglese per il testo del *Dies Irae*, utilizzata in apertura e in chiusura del film. Anche l'ombra della croce con cui finisce il film venne nuovamente girata. Sembra che le copie circolate in Francia e in Italia non presentassero questi testi, ma non siamo riusciti a trovarne conferma.

For the international release of the film, after World War Two, Palladium prepared an English-language version of the text of the *Dies Irae* hymn at the beginning and end of the film. The shadow of the cross with which the film ends was also reshot for this sequence. It would appear that prints of the film circulating in France and Italy lacked these texts altogether, but we have not been able to locate an example.

VANDET PAA LANDET Danimarca, 1946 Regia: Carl Th. Dreyer

■ L'acqua nella campagna / Water from the Land; Scen.: Carl Th. Dreyer; Prod.: Palladium Film for Ministerierne Filmudvalg ■ Digibeta. D.: 30'. Versione danese / Danish version ■ Da: Danske Filminstitut

Questo documentario venne commissionato dal Ministero dell'Agricoltura per sensibilizzare al problema dell'inquinamento delle acque. Il risultato finale fu però giudicato inaccettabile, e il film venne archiviato e mai distribuito. Ne è stata conservata una copia lavoro con problemi di sincronizzazione del sonoro.

This documentary was commissioned by the Ministry of Agriculture to increase awareness of the problem of rural water pollution. The finished result was judged unacceptable, however, and the film was shelved and never released to the public. A work print has been preserved, but there are sound synchronisation problems.

DOSSIER DE MILLE

Programma e note di Patrick Stanbury, Kevin Brownlow
Photoplay Productions

Program and notes by Patrick Stanbury, Kevin Brownlow
Photoplay Productions

Tra tutti i cineasti, nessuno seppe vendersi al pubblico meglio di Cecil Blount De Mille. Dagli inizi della sua carriera, quando Hollywood era ancora sconosciuta al mondo esterno, fino alla fine, quando già stava comparando il *wide screen*, De Mille era consapevole dell'importanza di far conoscere al pubblico il proprio nome e la propria immagine, così come accadeva per le grandi star che dirigeva. A dire il vero, era *lui* la star. Un film di Cecil B. De Mille era un successo a prescindere da chi vi recitasse. Forse era l'attore che c'era in lui a spingerlo a recitare davanti alla macchina da presa, assumendo la posa del grandioso regista, o giocando a prendersi in giro da solo. Era anche estremamente consapevole del suo ruolo storico, per questo si preoccupava di documentare la propria vita, sia davanti che lontano dalla macchina da presa. Grazie agli sforzi della sua Fondazione e di sua nipote, Cecilia DeMille Presley, quasi tutti i suoi film sono sopravvissuti sino a oggi in perfette condizioni.

Si potrebbe passare una vita intera a cercare materiale di repertorio su D.W. Griffith, per riuscire a recuperare solo pochi frammenti di scarso valore. Ma dovendo realizzare un documentario su De Mille, ci siamo imbattuti in una raccolta di materiale estremamente ricca. Questo programma illustrerà una selezione di film che ci presentano De Mille in azione davanti all'obiettivo: alcuni saranno sconosciuti ai più, proprio come lo erano a noi. Queste immagini gettano nuova luce su una figura che ebbe un impatto sulla vita americana ben superiore a quello di un semplice nome su una locandina.

96

Of all film makers, none was more successful at selling himself to the public than Cecil Blount De Mille. From the start of his career, when Hollywood was unknown to the outside world, to its end, when the wide screen era was upon us, De Mille knew the value of making his name and image as familiar to the public as those of his stars. In fact, *he* was the star. A Cecil B. De Mille film was box-office, no matter who was in it. Perhaps it was the actor in him, but he loved playing to the camera, whether posing as the grand director, or playfully sending himself up. He also had a strong sense of his own place in history. He believed in preserving the record of his life, both on and off camera. Thanks to the efforts of his Estate and his granddaughter, Cecilia DeMille Presley, almost all his films survive in immaculate condition.

You could spend a lifetime searching for footage of D.W. Griffith at work only to find a few uninspiring fragments. When we embarked on a documentary about De Mille, we were spoiled by a cornucopia of riches. This programme will showcase a selection of films featuring De Mille the performer, some of which will be as unfamiliar to you as they were to us. They throw fresh light on a unique figure, whose impact on American life went far beyond a name on a movie poster.

ACCIDENT REEL

Una raccolta di incidenti di percorso dei suoi primi film, assemblata dallo stesso De Mille per proiezioni private. Forse si tratta del primo rullo di *bloopers* esistente. Vediamo Fanny Ward, la stella di *The Cheat* (1915) – e attrice poco popolare all'interno della Lasky – mostrarci come l'orgoglio venga prima di tutto. E una scena di *Carmen* (1915), dove un combattimento con un toro assume risvolti allarmanti.

A selection of mishaps from his early films assembled by De Mille for private screenings. Perhaps the earliest reel of bloopers in existence! Watch Fanny Ward, the star of *The Cheat* (1915) – an unpopular actress with the Lasky staff – showing how pride comes before a fall. And a bull-fighting scene from *Carmen* (1915) that goes alarmingly wrong.

FILMING “MALE AND FEMALE” 1919

Una sequenza tratta da una serie chiamata “Stars as They Are”, in cui De Mille dirige Gloria Swanson e Thomas Meighan nel suo adattamento di *The Admirable Crichton* di J.M. Barrie.

A sequence from a series entitled “Stars as They Are”, showing De Mille directing Gloria Swanson and Thomas Meighan in his adaptation of J.M. Barrie's *The Admirable Crichton*.

MERCURY AVIATION

De Mille imparò a volare nella speranza di prestare servizio durante la Grande Guerra. La guerra però si concluse troppo presto e lui decise sfruttare questa sua abilità fondando una delle prime compagnie aeree statunitensi per il trasporto di passeggeri. Queste sequenze lo ritraggono mentre è in volo su una Los Angeles incredibilmente vuota. Include un'acrobazia filmata da Irvin Willat per il suo film su Houdini intitolato *The Grim Game* (1919), acrobazia che non andò a buon fine e costrinse la Famous Players-Lasky a cambiare il finale del film.

De Mille learned to fly in the hope of serving in the Great War. The war ended too soon, so he put the experience to use by founding one of the first passenger airlines in the US. This footage shows him in the air over an incredibly empty Los Angeles. It includes a stunt filmed by Irvin Willat for his Houdini drama *The Grim Game* (1919) which misfired and forced Famous Players-Lasky to change the film's ending.

1920s PRODUCTION FOOTAGE

De Mille filmava spesso la sua troupe durante la lavorazione di un film. Questa sequenza ci mostra le riprese di qualche scena su un ponte a traliccio per *Saturday Night* (1922) e alcune scene in esterni a Catalina di *Feet of Clay* (1924), uno dei pochi lungometraggi di De Mille andati perduti.

De Mille regularly filmed his units at work. This sequence includes the shooting of scenes on a trestle bridge for *Saturday Night* (1922) and location footage at Catalina for *Feet of Clay* (1924), one of the few lost De Mille features.

OPENING THE STUDIO

Nel 1925 De Mille lasciò la Paramount per aprire un suo studio cinematografico a Culver City, che in seguito diventò celebre per la Selznick International. Tra i dignitari di Hollywood riunitisi per augurargli successo vediamo Louis B. Mayer e Joseph Schenck, proprio i due di cui De Mille si voleva liberare.

In 1925, De Mille left Paramount and opened his own studio in Culver City, later made famous by the Selznick International trademark. Among the Hollywood dignitaries assembled to wish him well were Louis B. Mayer and Joseph Schenck, the very men he planned to outdo.

THE ROAD TO YESTERDAY 1925

Un affascinante trailer per la sua prima produzione indipendente, ricca di trucchi fotografici. De Mille compare assieme alla sua sceneggiatrice e amante, Jeanie Macpherson, e accanto a Beulah Marie Dix, autrice del soggetto originale.

A charming trailer for his first independent release, using trick photography. De Mille is seen with his screenwriter and mistress, Jeanie Macpherson, and Beulah Marie Dix, author of the original play.

KING OF KINGS 1927

De Mille invitò D.W. Griffith, anch'egli snobbato dalla Paramount, a lavorare nel suo studio. Griffith rifiutò, ma esprime la sua ammirazione per questa produzione, di cui visitò il set. Tra le immagini più significative vediamo una ripresa di De Mille che regge una cinepresa Eyemo.

De Mille invited D.W. Griffith – who had also been cold-shouldered by Paramount – to work at his studio. Griffith declined, but he expressed admiration for this production, the set of which he visited. Among the remarkable scenes of the film being made is a shot of De Mille filming with hand-held Eyemo camera.

THE HOLLYWOOD YOU NEVER SEE 1934

Un dietro le quinte di *Cleopatra* di De Mille, con alcune immagini affascinanti di Claudette Colbert nel suo bagno di latte d'asina.

Behind the scenes of De Mille's epic *Cleopatra*, with fascinating glimpses of Claudette Colbert in her bath of asses' milk.

HOLLYWOOD EXTRA GIRL 1935

Questo rullo è stato spesso saccheggiato per realizzare documentari su Hollywood, ma raramente lo si è visto per intero. Contiene la famosa scena in cui De Mille critica la ragazza con l'acconciatura stile 1935 e attacca il suo assistente alla regia, David MacDonald, che in seguito lavorerà come regista in Inghilterra.

This one-reeler has been pillaged for documentaries about Hollywood, but you seldom see it complete. It contains the famous scene of De Mille throwing a tantrum about the girl with the 1935 hairstyle and attacking his assistant director – David MacDonald, later a director in England.

GRETCHEN COMES ACROSS 1938

Se qualcuno avesse mai dubitato del senso dell'umorismo di De Mille, questo film dovrebbe riuscire a sorprenderlo. Lo scopo era quello di presentare al pubblico l'attrice ungherese Franciska Gaal, e la sua uscita venne fatta coincidere con quella di *The Buccaneer*, con Fredric March.

If you ever doubted that De Mille had a sense of humour, this film should surprise you. It was intended to introduce the Hungarian actress Franciska Gaal to the public, and was released to coincide with the appearance of *The Buccaneer*, with Fredric March.

PROMOTIONAL SHORTS 1940-47

De Mille ormai era già un maestro dei “racconti da focolare” e affascinava il pubblico con l'entusiasmo che egli stesso nutriva per questi soggetti.

De Mille was by now a master at “the fireside chat” approach and he beguiled audiences with his own enthusiasm for the subjects.

LAND OF THE NILE 1956

Nasser diede il benvenuto a De Mille in Egitto per la realizzazione di *The Ten Commandments*, dal momento che *The Crusades* aveva presentato Saladino in modo favorevole. Chiese anche a De Mille (come se non avesse altro da fare) di girare un documentario sull'Egitto.

Nasser welcomed De Mille to Egypt to make *The Ten Commandments* because *The Crusades* portrayed Saladin in a sympathetic light. He asked De Mille – as if he didn't have enough to do – to make a documentary about Egypt.

STORY OF A GREAT ADVENTURE 1956

Fa riflettere che De Mille avesse più di 70 anni quando si imbarcò nel film più importante della sua carriera. Mentre girava gli esterni in Egitto fu colto da un infarto, un episodio stranamente tralasciato da questa affascinante testimonianza del dietro le quinte del film.

It is a sobering thought that De Mille was well over 70 when he embarked on the biggest picture of his career. On location in Egypt he had a heart attack, a fact strangely overlooked in this fascinating behind-the-scenes survey!

DOSSIER JEAN RENOIR

Programma e note di Janet Bergstrom

Credo che mio padre fosse il migliore amico di Cézanne e Cézanne fosse il migliore amico di mio padre. Si volevano molto bene, e capirono presto che non facevano realmente parte del movimento impressionista, ma che stavano rinnovando lo stile classico.

Jean Renoir

Program and notes by Janet Bergstrom

I believe my father was the best friend of Cézanne and Cézanne was the best friend of my father. They loved each other very much, and very soon they understood that they were not a real part of the Impressionist movement, that they were really renewing the classic style.

Jean Renoir

ACCENT: AN ARTIST'S MONTMARTRE USA, 1961 Regia: James MacAllen

■ M.: Lane Slate; Con: Jean Renoir, Winston Burdett; Ricerche: Roger Smith; Interviste: Winston Burdett; Prod.: Don Kellerman, Bill Kobin; Prod. associato.: James Perrin; Assistente alla prod.: Bob Cosner; A public affairs presentation of CBS News, trasmesso il 23 luglio 1961 / broadcast July 23, 1961 ■ Beta-SP D.: 30'. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film & Television Archive

ACCENT: JEU DE PAUME USA, 1961 Regia: Martin Carr

■ M.: Lane Slate; Con: Jean Renoir, Winston Burdett; Ricerche: Roger Smith; Interviste: Winston Burdett; Prod.: Don Kellerman, Bill Kobin; Prod. associato.: James Perrin; Assistente alla prod.: Bob Cosner; A public affairs presentation of CBS News, trasmesso il 6 agosto 1961 / broadcast August 6, 1961 ■ Beta-SP D.: 30'. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film & Television Archive

È un Renoir pieno di vitalità e intelligenza quello che vediamo in questi due programmi realizzati nel 1961 per la serie televisiva americana "Accent". Nel primo, in una bella giornata di sole, il regista ci mostra la zona di Montmartre dove è nato e ci racconta di come sia cambiata da quando sua padre vi dipingeva. Parla degli amici di Auguste Renoir, del movimento e dei dipinti impressionisti, mostrati sullo schermo; Jean Renoir può così rievocare dall'infanzia il modo di dipingere del padre, le sue modelle, "l'istricce" Cézanne e l'ambiente in cui è cresciuto.

Nel secondo programma, Renoir e l'intervistatore Winston Burdett camminano per le sale di un museo impressionista di Parigi, il Jeu de Paume. Renoir ci fa da guida, commentando i quadri, parlando dei luoghi in cui sono stati dipinti i paesaggi, delle modelle, della vita di Cézanne, van Gogh e Auguste Renoir.

Renoir is full of life and sparkling with intelligence in these two programs made in 1961 for the American television series "Accent". In the first, on a fine sunny day, he shows us the part of Montmartre where he was born and describes what it used to be like when his father painted there. He discusses Auguste Renoir's friends, the Impressionist movement and a number of Impressionist paintings, shown on the screen, that allow him to evoke his childhood memories of his father's way of painting, his models, the "porcupine" Cézanne, and the milieu he grew up in.

In the second program, Renoir and interviewer Winston Burdett walk through the Impressionist museum in Paris, the Jeu de Paume. Renoir is our tour guide, commenting on the paintings, locations of landscapes, models and lives of Cézanne, van Gogh and Auguste Renoir.

MONITOR: FATHER AND SON (RENOIR ON RENOIR) GB, 1962

■ Con: Jean Renoir, Hugh Wheldon; Prod.: BBC-TV, trasmesso il 28 ottobre 1962 / broadcast October 28, 1962 ■ Beta-SP D.: 21'. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film & Television Archive

In occasione dell'uscita della biografia scritta da Jean Renoir sul padre (*Renoir mio padre*), la BBC inviò Hugh Wheldon a intervistare il regista presso la casa di famiglia di Cagnes, nel sud della Francia, dove Auguste aveva passato l'ultimo periodo della sua vita. Jean Renoir cammina per la proprietà parlando con grande entusiasmo, dando vita a una conversazione vivace e di ampio respiro sulle idee e sulle abitudini del padre.

On the occasion of the publication of Jean Renoir's biography of his father, *Renoir, My Father*, the BBC sent interviewer Hugh Wheldon to talk to Renoir at his family home in Cagnes, in southern France, where his father spent the last part of his life. Renoir walks around the property speaking with great enthusiasm in a vivid, wide-ranging discussion of his father's ideas and his daily life.

SALUT À LA FRANCE USA, 1944 Regia: Jean Renoir

■ Scen.: Burgess Meredith, Jean Renoir, Garson Kanin; M.: Marcel Cohen [Marcel Cravenne]; Scgf.: Bernard Lamotte; Mu.: Kurt Weill; Su.: Alan Antik; Int.: Burgess Meredith (Joe, il soldato americano), Philip Bourneuf (Tommy, il soldato inglese), Claude Dauphin (Jacques, il soldato francese); Prod.: Burgess Meredith con la supervisione di Philip Dunne e Robert Riskin, U.S. Office of War Information per United Films, U.S. Office of War Information, Overseas Branch, con la collaborazione di the Army Pictorial Service e the Office of Strategic Services ■ 35mm. D.: 22'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Academy Film Archive ■ Copia preservata nel 1996 a partire da un positivo nitrato incompleto / Print preserved from an incomplete nitrate positive in 1996

A *Salute to France* viene considerato una nota a margine all'interno della filmografia di Jean Renoir, dal momento che egli non fu totalmente responsabile di questo documentario, prodotto dall'Office of War Information nel 1944; il film inoltre subì numerosi tagli dopo che Renoir lasciò il progetto. Solo gli esperti sanno che contemporaneamente Renoir ne girò una versione in francese, *Salut à la France*, di cui si perdono le tracce subito dopo la fine della guerra. Ma l'Academy of Motion Picture Arts & Sciences ha conservato una copia di *Salut à la France*, preservando tre dei suoi quattro rulli (l'ultimo è andato perduto per deterioramento del nitrato). Questa versione si differenzia da quella in lingua inglese per diversi aspetti, soprattutto per quanto riguarda il primo rullo, dove all'inizio del film appare uno degli attori principali, Claude Dauphin in uniforme militare, che spiega al pubblico perché il film sia stato realizzato. *Salut à la France* doveva essere proiettato in Francia con la liberazione nel 1944.

Janet Bergstrom, in "Cinegrafie", 17, 2004

A *Salute to France* is treated as a footnote in Jean Renoir's filmography because Renoir was not fully responsible for this documentary, produced for the Office of War Information in 1944, and the film was greatly shortened after Renoir left the project. Only specialists know that Renoir directed a French-language version at the same time, *Salut à la France*, which seemed to disappear soon after the war was over. But the Academy of Motion Picture Arts & Sciences held a nitrate print, and preserved the first three of its four reels (the last reel was lost to nitrate deterioration). This version is different in a number of ways from the English-language version, especially the first reel, which begins with a statement by one of the film's main actors, Claude Dauphin in military uniform, who explains to French audiences why the film was made. *Salut à la France* was intended to be screened in France as territories were liberated in 1944.

Janet Bergstrom, in "Cinegrafie", 17, 2004

DOSSIER ALFRED HITCHCOCK

A cura di Bill Krohn

Edited by Bill Krohn

THE PARADINE CASE USA, 1948 Regia: Alfred Hitchcock

■ Tit. it.: "Il caso Paradine"; Scen.: David O. Selznick; Adattamento: Alma Reville, dal romanzo omonimo di Robert Hichens; F.: Lee Garmes; M.: Hal C. Kern, John Faure; Scgf.: Thomas Morahan; Prod. designer: J. McMillian Johnson; Cost.: Travis Banton; Mu.: Franz Waxman; Int.: Gregory Peck (Anthony Keane), Ann Todd (Gay Keane), Charles Laughton (giudice Horfield), Alida Valli (Maddalena Anna Paradine), Ethel Barrymore (Sophie Horfield), Charles Coburn (Sir Simon Flaquer), Louis Jourdan (André Latour), Joan Tetzel (Judi Flaquer); Prod.: David O. Selznick per Selznick International

■ Estratti video muti delle scene escluse dal produttore Selznick dalla versione definitiva / Video transfert of extracts from the silent "next-to-last" cut to illustrate the final decisions producer Selznick made.

The Paradine Case fu l'ultima collaborazione Hitchcock-Selznick e, secondo il racconto di Leonard Leff in *Hitchcock and Selznick*, fu anche la più travagliata. Dopo un lungo trattamento del soggetto, Selznick stesso scrisse la scaletta. A giudicare dal copione, che ha le dimensioni di un elenco telefonico, in pratica furono girati due film, quello di Hitchcock e quello di Selznick. Non sorprende dunque che il premontaggio di Hitchcock fosse di tre ore – a quel punto stava al produttore crearne una versione per la distribuzione. Selznick conservò il premontaggio di Hitchcock, che andò però distrutto negli anni '80 in seguito a un allagamento nelle cantine del produttore. Conservò anche una copia *fine grain* – sfortunatamente senza sonoro – del penultimo montaggio prima delle scelte definitive. Oltre a un paio di scene mancanti, la copia *fine grain* ci fa comprendere meglio il ruolo di Selznick, e occorre notare come, al confronto, le scelte finali appaiano peggiori.

Bill Krohn, in "Cinegrafie", 17, 2004

The Paradine Case was the last Hitchcock-Selznick collaboration, and from Leonard Leff's description in *Hitchcock and Selznick*, it was the most troubled. After a long development process, Selznick wrote the shooting draft himself. What had been shot, to judge from the script, which is the size of a phone book, was two films, Hitchcock's and Selznick's. Not surprisingly, Hitchcock's rough-cut ran three hours - after that it was up to the producer to create a release version. He preserved Hitchcock's rough-cut, which was destroyed by a flood in the Selznick vaults in the 80s. He also preserved a fine grain – unfortunately without sound – of the next-to-last cut before he made his own final editing decisions. Besides a couple of missing scenes, the fine grain allows us to witness Selznick at work, and remarkably, every final decision that can be inferred from the comparison was bad.

Bill Krohn, in "Cinegrafie", 17, 2004

DOSSIER INGMAR BERGMAN

Programma e note di Jon Wengström - Svenska Filminstitutet

Program and notes by Jon Wengström - Svenska Filminstitutet

BAKOMFILM "DET SJUNDE INSEGLET" Svezia, 1956 Regia: Ingmar Bergman

■ Le riprese di "Il settimo sigillo" / The Shooting of "The Seventh Seal"; Con: Bibi Andersson, Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Ingmar Bergman, Gunnar Fischer ■ 16mm. L.: 117 m. D.: 14' a 18 f/s. Bn. Muto / Silent. Senza didascalie / No titles ■ Da: Cinemateket – Svenska Filminstitutet ■ Girato in 9,5mm, il film è stato ceduto dal regista alla fine degli anni '80. A partire dal positivo originale è stato realizzato un internegativo 16mm, da cui è stato poi stampato un positivo 16mm nel 1988. I diritti del film sono stati ceduti alla Bergman Foundation nel 2002, quando il regista ha anche donato alla fondazione una straordinaria raccolta di manoscritti, fotografie, ecc. / The film was shot on 9,5mm and acquired from the director in the late 1980's. From the original positive, an intermediate negative on 16mm was made, and from this element a 16mm positive print was struck in 1988. The rights of the film were handed over to the Bergman Foundation in 2002, when the director also donated a unique collection of manuscripts, stills etc.

Dopo il successo commerciale e di critica di *Sommarnattens leende* (*Sorrisi di una notte d'estate*, 1955), Bergman non dovette più sottoporre i propri copioni all'approvazione dei produttori della Svensk Filmindustri. Il primo film che realizzò godendo di questa completa libertà artistica fu *Det sjunde inseglet*, girato nel luglio-agosto del 1956. In questo documento unico sul dietro le quinte del film, girato senza sonoro su supporto 9,5mm, all'inizio vediamo Bergman assieme al cineasta Gunnar Fischer e all'attrice Bibi Andersson mentre effettua sopralluoghi nel sud-ovest della Svezia per gli esterni della sequenza iniziale di *Det sjunde inseglet*, dove il cavaliere incontra per la prima volta la Morte e la sfida a una partita a scacchi. Il film contiene anche spezzoni che ritraggono il cast e la troupe tra una ripresa e l'altra, e permette di vedere la realizzazione di alcune scene che compaiono nel film finito. *Det sjunde inseglet* venne girato in parte in esterni e in parte nel lotto di terreno dietro lo studio cinematografico, poco a nord di Stoccolma, ed è straordinario vedere torreggiare i palazzi circostanti sopra questi set medioevali.

SÅSOM I EN SPEGEL-TRAILER Svezia, 1961 Regia: Ingmar Bergman

■ Trailer di "Come in uno specchio" / "Through a Glass Darkly" Trailer; Con: Ingmar Bergman, Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Harriet Andersson, Lars Passgård ■ 35mm. L.: 124 m. D.: 5'. Bn. Versione svedese / Swedish version ■ Da: Cinemateket – Svenska Filminstitutet

Quello *Såsom i en spegel* è un trailer interessante, poiché non contiene quasi nessuna immagine e nessun dialogo del film nella versione finale. Si apre invece con una sequenza in studio registrata prima che avessero inizio le riprese, dove Bergman e i quattro attori leggono a turno il copione e ne discutono alcuni dei punti più significativi. Questa sequenza è in qualche modo frutto di una messa in scena, ma è girata in modo ingegnoso, e spiega inoltre perché il titolo inglese del film, *Through a Glass Darkly*, sia più corretto di quello svedese (che letteralmente significa "Attraverso un vetro").

Il trailer contiene inoltre immagini mute girate in 16mm che mostrano alcune riprese in esterni del film, realizzate sull'isola di Fårö. La voce fuori campo di Bergman racconta i momenti più felici e quelli più difficili delle riprese, e lo si vede parlare col direttore della fotografia Sven Nykvist e dare istruzioni agli attori. Bergman descrive un episodio in particolare, quando cast e troupe insieme costruirono un ponte per permettere le riprese di un relitto che distava trenta metri dalla costa, sottolineando quindi l'impegno collettivo nella realizzazione del film.

After the critical and commercial success of *Sommarnattens leende* (*Smiles of a Summer Night*, 1955), Bergman no longer had to submit his scripts for approval to the producers at Svensk Filmindustri. The first film made under this newly-won artistic freedom was *Det sjunde inseglet*, shot in July and August 1956. In this unique document on the making of the film, shot silent on 9,5mm, we first see Bergman, cinematographer Gunnar Fischer and actress Bibi Andersson scouting locations in the south-west of Sweden for the opening sequence of *Det sjunde inseglet*, where the knight first encounters Death and offers him a game of chess. The film also contains footage of cast and crew between takes and we also get to see the shooting of several sequences that appear in the finished film. *Det sjunde inseglet* was partly shot on location and partly on the back-lot of the studio just north of Stockholm and it is amazing to see the neighbouring multi-storey buildings towering over the medieval sets.

This is an interesting trailer as it hardly contains any images and no dialogue from the finished film. Instead it opens with a sequence that takes place in the studio before the shooting of *Såsom i en spegel* began, with Bergman and the four actors reading the manuscript to each other and discussing some of the finer points. This sequence is somewhat staged, but ingeniously shot and it also explains why the English title of the film, *Through a Glass Darkly*, is actually more accurate than the Swedish title (which literally translates as "Through a Glass"). The trailer also includes silent 16mm footage from the on-location shooting of *Såsom i en spegel* on the island of Fårö. Bergman recounts, in voice-over, the joys and problems of shooting and we see him chatting with cinematographer Sven Nykvist and giving instructions to the actors. Bergman focuses on an episode in which the entire cast and crew constructed a bridge in order to shoot inside a ship-wreck some thirty meters off the shoreline, which highlights the collective nature of filmmaking.

VARGTIMMEN-PROLOG Svezia, 1967 Regia: Ingmar Bergman

■ Prologo di "L'ora del lupo" / "The Hour of the Wolf" Prologue; Con: Ingmar Bergman, Liv Ullmann, Max von Sydow, Sven Nykvist ■ 35mm. L.: 234 m. D.: 9'. Bn. Versione svedese / Swedish version. Sottotitoli in inglese / English subtitles ■ Da: Cinemateket – Svenska Filminstitutet

VARGTIMMEN-EPILOG Svezia, 1967 Regia: Ingmar Bergman

■ Epilogo di "L'ora del lupo" / "The Hour of the Wolf" Epilogue ■ 35mm. L.: 36 m. D.: 1'30". Bn. Versione svedese / Swedish version. Senza sottotitoli / No subtitles ■ Da: Cinemateket – Svenska Filminstitutet ■ Nel 2001 è stato ottenuto un internegativo dall'unica copia esistente della prima versione del film, ed è stata stampata una nuova copia positiva del prologo, nel 2001, e dell'epilogo, nel 2004 / In 2001 an intermediate negative was made from the only existing print of the first version of the film while new prints of the prologue and epilogue were struck in 2001 and 2004 respectively

In termini di rappresentazione del processo cinematografico, la primissima versione di *Vargtimmen* continua là dove *Persona* si era concluso, presentando un prologo e un epilogo in cui Bergman dà istruzioni al cast e alla troupe sul set. Nel prologo, lungo circa 9 minuti, Bergman è seduto su un letto e spiega la genesi del film agli attori protagonisti, Liv Ullmann e Max von Sydow, e mostra loro alcune foto dei personaggi che devono interpretare. Si vede anche il cast e la troupe che si prepara per le riprese della sequenza iniziale, con Bergman che guarda attraverso il mirino e dice a Liv Ullmann dove e come posizionarsi. Seguono poi i titoli di testa, che hanno come colonna sonora i rumori dello studio, e ha quindi inizio il film vero e proprio. Nella versione distribuita nelle sale questo prologo è sostituito da tre cartelli esplicativi senza sonoro, a cui seguono i titoli di testa con i rumori dello studio in sottofondo. Le diverse versioni di *Vargtimmen* vengono menzionate solo brevemente nella vasta letteratura su Bergman, e sempre in relazione a un'intervista rilasciata nel gennaio del 1968, in cui Bergman spiega di aver scelto di eliminare queste sequenze poiché distanziavano troppo lo spettatore dal film vero e proprio. Nell'epilogo, che dura solo un minuto e mezzo, si sente Bergman ringraziare tutti alla fine di una proficua giornata di riprese, e il set viene gradatamente abbandonato, fino a restare vuoto.

BAKOMFILM "NÄRA LIVET" Svezia, 1957 Regia: Ingmar Bergman

■ Le riprese di "Alle soglie della vita" / The Shooting of "So Close to Life"; Con: Eva Dahlbeck, Bibi Andersson, Ingrid Thulin, Ingmar Bergman, Erland Josephson ■ 16mm. L.: 219 m. D.: 20'. Bn. Muto / Silent. Senza didascalie / No titles ■ Da: Cinemateket – Svenska Filminstitutet ■ Il film, girato in 16mm, è stato ceduto dal regista nel 1988. Nel 2004 è stata stampata una nuova copia. I diritti del film sono stati ceduti assieme alla collezione donata alla Bergman Foundation nel 2002 / The film was shot on 16mm reversal and acquired from the director in 1988. In 2004 an intermediate negative was made and from this negative a new 16mm print was struck. The rights to this film were also included in the unique collection donated by the director to the Bergman Foundation in 2002

Questo film di 20 minuti, che ha come oggetto le riprese di *Nära livet*, una delle opere meno note di Bergman, venne girato in 16mm; la sua qualità fotografica è perciò superiore a quella di molti altri film di questo tipo conservati in questa collezione, girati in formati minori.

Dal momento che *Nära livet* è ambientato quasi per intero nel reparto maternità di un ospedale, tutte le immagini qui mostrate hanno come sfondo lo studio cinematografico. Si vedono gli attori che si preparano prima delle riprese, e alcune inquadrature su Eva Dahlbeck, Ingrid Thulin e Bibi Andersson colte tra una ripresa e l'altra sono sorprendenti. Troviamo anche numerose riprese in cui si vede Bergman che dà istruzioni agli attori o addirittura fa un po' il pagliaccio davanti alla cinepresa.

102

In terms of illustrating the filmmaking process, the first version of *Vargtimmen* continues where *Persona* left off, featuring a prologue and an epilogue in which Bergman instructs the cast and crew on the set. In the prologue, approximately nine minutes long, Bergman sits on a bed and explains the origins of the film to leading actors Liv Ullmann and Max von Sydow and shows them pictures of the two people they are to portray. We also see cast and crew preparing for the shooting of the opening sequence of the film, with Bergman looking through the viewfinder and telling Liv Ullmann where to stand and how to position herself. The credits then follow with the noise of the studio on the soundtrack before the actual film begins. In the released version of the film, this prologue is substituted by three silent explanatory titles and then the credits, with the noise from the studio still on the soundtrack, begin.

The different versions of the opening of *Vargtimmen* are only very briefly mentioned in the vast literature on Bergman, and always in relation to an interview made in January 1968, in which Bergman explains that he chose to delete these sequences because they distanced the viewer from the actual film.

In the epilogue, running just a minute-and-a-half, we hear Bergman thanking everyone for a good day's work and gradually the set empties until everyone has left.

This 20-minute film on the shooting of one of Bergman's lesser known films, *Nära livet*, was shot on 16mm and the picture quality is therefore superior to much of the rest of the behind-the-scenes-material in our collection that were shot on smaller gauges.

As almost all of *Nära livet* takes place in the maternity ward of a hospital, all the images in this document on the shooting of the film take place in the studio. We see the actors preparing themselves before shooting and there are some stunning images of Eva Dahlbeck, Ingrid Thulin and Bibi Andersson between takes. There are also numerous shots of Bergman himself, instructing the actors and even clowning before the camera.





Nei primi anni del cinema sonoro, la tradizione dei musical tedeschi era seconda per importanza solo a quella di Hollywood. Il suo periodo d'oro si colloca tra gli anni in cui le opere vivaci, dinamiche e poetiche di Lubitsch dominavano un panorama altrimenti costituito da riprese di spettacoli musicali piuttosto mediocri e meccaniche, e gli anni del periodo d'oro di Busby Berkeley, che ebbe inizio nel 1933. In quel momento la Germania stava vivendo una fatale fase di svolta, e anche se negli anni successivi uscirono diversi film estremamente interessanti (*Viktor und Viktoria* e *Amphitryon* di Schünzel, e soprattutto *Glückskinder* di Paul Martin, il musical tedesco di più chiara influenza americana), il suo apice era ormai passato e il musical come genere stava andando incontro a un destino meno propizio di quello che aveva vissuto prima del 1933.

Quel breve periodo, intensamente creativo, fiorì sotto la guida di registi quali Charell, Martin, Berger, von Bolvary e vide la partecipazione di maestri estremamente versatili come Joe May, per non parlare di Max Ophuls e del suo *Die verkaufte Braut*. Questi film sono intrisi di canzoni, di musica e di un'impalpabile atmosfera di felicità. La macchina da presa è perennemente in movimento e viene a crearsi uno straordinario senso di continuità, affascinante e naturale, tra le scene in interni e quelle in esterni, tutte dominate dalla medesima luce e leggerezza.

I numeri musicali di questi film costituiscono in sé uno spettacolo vitale, lontano dalla semplice performance filmata, e presentano una combinazione di elementi che anticiparono *On the Town* di Donen e Kelly. La macchina da presa sembra essere ubiqua, esprimendo ancora una volta una trionfante fiducia nei confronti dell'uomo, sentimento che verrà tanto profondamente tradito dagli eventi della vita reale. Le grandi tradizioni (il sentimento dell'operetta e l'ironia del cabaret e della rivista) erano presenti sotto la superficie, indifferentemente dal tema e dall'ambiente rappresentati. Il musical tedesco costituì una catena di eventi che influenzò profondamente le fortune delle cinematografie europee, se non altro per il fatto che film come *Der Kongress tanzt* uscirono in tre diverse versioni. Fu grazie a compositori come Friedrich Hollaender, Werner R. Heymann, Franz Wachsmann (il futuro Franz Waxman), Mischa Spoliansky, Walter Jurmann, Franz Doelle e a stelle come Willy Fritsch, Lilian Harvey, Heinz Rühmann, Paul Hörbiger, Käthe von Nagy, Hans Albers, Dolly Haas, i Comedian Harmonists, che tutto riusciva a sembrare così incredibilmente commovente ed eterno.

Peter von Bagh

In the early sound years the German musical tradition was second only in importance to that of Hollywood. Its golden age falls between the period when the lively, dynamic and poetic films of Lubitsch reigned supreme amongst otherwise pedestrian and mechanical recordings of musical shows, and Busby Berkeley's finest years which began in 1933. In that exact moment Germany was undergoing a fatal transition and even if several extremely interesting films came out in later years (Schünzel's *Viktor und Viktoria* and *Amphitryon* and in particular Paul Martin's *Glückskinder*, the most American-influenced German musical), it had passed its zenith and the genre as a whole faced a less rosy future than in the years leading up to 1933.

That short, beautifully creative period, was driven by directors such as Charell, Martin, Berger, von Bolvary and included the participation of versatile masters like Joe May, not to mention Max Ophuls with his *Die verkaufte Braut*. The films are filled with song, music and a palpable sense of joy. The camera is perpetually in motion creating a charming and natural unity between exterior and interior scenes, both of which are characterized by the same quality of light and delicate touch.

The musical numbers of these films are a lively spectacle in themselves, not just recorded performances, featuring a combination of elements that anticipate Donen and Kelly's *On the Town*. The camera seems to be everywhere and this ubiquity again reflects a triumphant faith in mankind, a faith soon to be so profoundly shattered by real life events. The influence of great traditions – the emotion of operetta and the irony typical of cabaret and revue – are present under the surface, regardless of the subject matter and milieu depicted. The German musical constitutes a chain of events that deeply influenced the fortunes of European cinemas – not least because films like *Der Kongress tanzt* came out in three versions. With composers like Friedrich Hollaender, Werner R. Heymann, Franz Wachsmann (the future Franz Waxman), Mischa Spoliansky, Walter Jurmann, Franz Doelle and stars like Willy Fritsch, Lilian Harvey, Heinz Rühmann, Paul Hörbiger, Käthe von Nagy, Hans Albers, Dolly Haas and Comedian Harmonists, it all seems so very touching and eternal.

Peter von Bagh



HALLO CAESAR! Germania, 1926 Regia: Reinhold Schünzel

■ Scen.: Reinhold Schünzel, Szöke Szakall; E: Ludwig Lippert; Scgf.: Hans Sohnle, Otto Erdmann; Int.: Reinhold Schünzel (Caesar), Wilhem Diegelmann (Willard), Imogene Robertson (Eva, sua figlia), Ilka Grüning (Frau Svoboda), Toni Philippi (Rosl, suo figlio), Julius Falkenstein (barone von Glatzenstein); Prod.: Reinhold Schünzel-Film ■ 35mm. L.: 2480 m. D.: 121' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv, per concessione di / concession granted by Thomas Sessler Verlag ■ Copia restaurata nel 2001 / Print restored in 2001

Dalla lettura delle recensioni emerge come la critica dell'epoca non si esprimesse per niente a favore di *Hallo Caesar!*. Il film veniva infatti considerato come un semplice guazzabuglio di trovate, gag e battute più o meno riuscite. L'idea portante è quella di un artista di varietà disoccupato, in lotta per la sopravvivenza, che cerca di accattivarsi l'interesse di un impresario americano che risiede temporaneamente a Karlsbad per cure termali, e al quale l'artista cercherà di strappare un contratto in America. [...] Agli occhi di un osservatore dei nostri giorni, non più coinvolto nelle diatribe culturali e di prestigio del tempo, come potevano essere i critici di riviste specialistiche quali la "Lichtbild-Bühne" oppure il "Kinematograph", il film costituisce una piccola scoperta, quasi un ritrovamento archeologico, poiché offre un'ampia visione di una parte di quella cultura cinematografica di Weimar oramai scomparsa, discostandosi dal cinema d'autore e dai film "colossali". Thomas Elsaesser, in *Reinhold Schünzel. Schauspieler und Regisseur*, a cura di Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobson, Joerg Schöning, München 1989

A study of the reviews published at the time of the release of *Hallo Caesar!*, show that contemporary critics were not at all favourable. In fact, the film was considered a hotchpotch of quips, gags and jokes, some of which worked, some which didn't. The central idea is that of an unemployed music hall artist struggling to make ends meet who desperately seeks to attract the attention of an American impresario, staying at the spa in Karlsbad, with the hope of signing a contract for a season in America. [...] In the eyes of a current observer, no longer embroiled in the cultural diatribes and battles of prestige fought by the contemporary critics of specialist magazines such as "Lichtbild-Bühne" or "Kinematograph", the film constitutes a small discovery, almost an archaeological find. By distancing itself from the art film genre and large-scale film projects, *Hallo Caesar!* offers a wide-ranging view of a part of Weimar cinema culture that has long since disappeared. Thomas Elsaesser, in *Reinhold Schünzel: Schauspieler und Regisseur*, edited by Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobson, Joerg Schöning, München 1989

DIE DREI VON DER TANKSTELLE Germania, 1930 Regia: Wilhelm Thiele

■ Tit. it.: "La sirenetta dell'autostrada"; Scen.: Franz Schulz, Paul Franck; E: Franz Planer; M.: Viktor Gertler; Scgf.: Otto Hunte; Mu.: Werner Richard Heymann; Liriche: Robert Gilbert; Int.: Lilian Harvey (Lilian Cossmann), Fritz Kampers (console Cossmann), Willy Fritsch (Willy Helbing), Oskar Karlweis (Kurt), Heinz Rühmann (Hans), Olga Tschechowa (Edith von Turoff), Kurt Geron (dottor Kalmus), Felix Bressart (ufficiale giudiziario), Gertrud Wolle (segretaria); Prod.: UFA ■ 35mm. L.: 2728 m. D.: 94'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Murnau Stiftung ■ Copia stampata a partire da un negativo immagine e un negativo sonoro conservati dal Bundesarchiv-Filmarchiv / Print made from a picture negative and a soundtrack negative held by Bundesarchiv-Filmarchiv

Dopo un viaggio di tre mesi, gli amici Willy, Hans e Kurt si accorgono di essere al verde. Coi soldi ricavati vendendo un'auto aprono una stazione di servizio. Tra la clientela c'è la figlia di un console, Lilian Cossmann, di cui tutti e tre si innamorano. Lei sceglie Willy, il quale però teme che la ragazza non faccia sul serio. Il console, per aiutare la figlia, mette Willy a capo di una delle sue società. Un giorno Willy firma timoroso un documento: crede si tratti del suo licenziamento, in realtà è un contratto di matrimonio.

After a three-month trip, Willy, Hans and Kurt realise that they are broke. With the money they make from selling a car they open a garage. Lilian Cossmann, the daughter of a consul, is amongst their customers and all three friends fall for her. She chooses Willy, who doesn't think she is sincere. The consul, in order to help his daughter, appoints Willy as head of one of his companies. One day Willy warily signs a document, believing that he is being fired. It turns out to be a marriage contract.

La novità del film consisteva nel rigore con cui la trama veniva piegata, in modo quasi paradossale, alle esigenze dell'operetta. L'ufficiale pignora a passo di danza, la villa viene svuotata ballando il tip-tap, l'avvocato sbriga la posta cantando, e ogni oggetto prende vita. Tutto viene musicato: parlare è cantare, il clacson diventa musica. Ciò sta a significare per la Germania la scoperta di un nuovo genere grottesco e lo sviluppo dello stile creato da Lubitsch nel *Bergkatze*. Ma significa anche qualcosa di più: *Die Drei von der Tankstelle* per la prima volta non ci dà scene "sonorizzate", bensì "melodie inscenate", "musica in immagini". Oskar Kalbus, *Vom Werden deutscher Filmkunst*, vol. II, Altona/Bahrenfeld 1935

The novelty of the film consists in the rigour with which the plot has been tailored, almost paradoxically, to the requirements of operetta. An officer seizes property while dancing, a villa empties with a tap dance, a lawyer opens his mail singing and every object comes to life. Everything is set to music: speaking becomes singing and car horns become music. For Germany this implies the discovery of a new grotesque genre and the development of the style created by Lubitsch in *Bergkatze*. But *Die Drei von der Tankstelle* is important for something else: for the first time we are not presented with scenes to which a soundtrack has been added but with "staged melodies" or "music in images". Oskar Kalbus, *Vom Werden deutscher Filmkunst*, vol. II, Altona/Bahrenfeld 1935



ZWEI HERZEN IM 3/4 TAKT Germania, 1930 Regia: Géza von Bolvary

■ Tit. it.: "Due cuori a tempo di valzer"; Scen.: Franz Schulz, Walter Reisch; F.: Max Brink, Willy Goldberger; Mu.: Robert Stolz; Int.: Willy Forst (Vicky Mahler), Oscar Karlweis (Nicky Mahler), Irene Eisinger (Anni Lohmeier), Walter Janssen (Toni Hofer); Prod.: Julius Haimann per Deutsches Lichtspiel-Syndikat ■ 35mm. L.: 2577 m. D.: 95'. Bn. Versione tedesca / German version
 ■ Da: Deutsche Filmmuseum, per concessione di / concession granted by Murnau Stiftung

Le condizioni e gli aspetti commerciali legati alla produzione costituiscono uno dei temi principali del film, poiché si tratta di far uscire velocemente una nuova operetta che deve essere pronta per il giorno prestabilito. Attraverso una rappresentazione caricaturale determinata dalla recitazione esagerata del direttore del teatro e dalla frenesia dei librettisti, viene mostrato anche uno spaccato dei metodi di lavoro nel teatro di intrattenimento. Infatti un'operetta non nasce soltanto perché compositore e librettista hanno avuto un'idea, ma deve anche confrontarsi con l'obbligo di consegnare, per la data fissata, un prodotto che si possa vendere bene. Il discorso evidentemente implica una meccanizzazione del processo di produzione opposta al processo creativo dell'artista. Il compositore stesso lo evidenzia quando dice: "Non posso comporre un valzer a comando!". La messa in scena del valzer è anche un atto di resistenza alla meccanizzazione, allo stress dettato dalle leggi della produzione che costringono gli uomini a funzionare come macchine. Nel film questa opposizione si risolve perché è soltanto l'amore a ispirare la composizione e a farla nascere. In questo modo, il mondo torna all'ordine perché il valzer rappresenta un mondo integro, ma proprio per questo motivo il film può risultare sentimentale e poco credibile, almeno per quelli che non credono più al valzer.

Marie-Luise Bolte, in *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922-1937*, a cura di Katja Uhlenbrok, München 1998

BOMBEN AUF MONTE CARLO Germania, 1931 Regia: Hanns Schwarz

■ Tit. it.: "Capitan Craddock"; Scen.: Hans Müller, Franz Schulz, da un'idea di Jenő Heltai e dal romanzo di Fritz Reck-Malleczewen; F.: Günther Rittau, Konstantin Irmen-Tschet; Scgf.: Erich Kettelhut; Mu.: Werner Richard Heymann; Ass.R.: Paul Martin; Int.: Hans Albers (capitan Craddock), Anna Sten (Yola I, regina di Pontenero), Heinz Rühmann (Peter, primo ufficiale), Ida Wüst (Isabell, dama di corte), Otto Wallburg (presidente dei ministri), Peter Lorre (Pawlitschen), Comedian Harmonists; Prod.: Erich Pommer-Produktion per UFA ■ 35mm. L.: 3032 m. D.: 111'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Murnau Stiftung ■ Copia positiva stampata a partire da un positivo 16mm / Print made from a 16mm positive print

Il capitano Craddock riceve dalla regina Yola l'ordine di andare a prendere con la sua nave da guerra la regina di Livorno. Ma il capitano perde al casinò del Principato di Monaco i soldi con cui avrebbe dovuto pagare i suoi uomini. Per riavere il denaro, minaccia di attaccare la sala da gioco.

È stato catturato un nuovo mondo, un mondo di apparenza e di illusioni. E con quale raffinatezza degli effetti! Lo spettatore ne rimane abbagliato: la magia del film sonoro trasmette tutto il suo fascino. Quando mai la fusione tra immagini e suoni aveva raggiunto un tale livello di perfezione? [...] La macchina da presa di Günther Rittau restituisce tutto il fascino del paesaggio solare del sud. Lo splendore e il calore di quelle terre possono così raggiungere anche i più umili cinema di provincia. La pellicola è costellata di star brillanti e animata dal pulsare di gruppi di persone al tavolo da gioco, nei bar, sulla promenade. Qui si incrociano la sottile arte dell'operatore alla macchina da presa e la sensibilità pittorica del

The conditions and commercial aspects of stage production constitute one of the main themes of this film as it is about frantically getting a new operetta ready in time for the agreed date. Through a series of caricatures such as the theatre manager with his exaggerated acting or the frenetically busy librettists, the film gives a clear picture of the working procedures of music halls. In fact, an operetta is not born simply because the composer and librettist have had an idea, there is a delivery date to be maintained and the end product must be commercially viable. A story like this clearly implies a mechanised production process, that is diametrically opposed to the creative process of the artist. The composer himself underlines this when he says, "I cannot compose a waltz to order!". The staging of the waltz is an act of resistance against this mechanisation, and the stress created by laws of production that force human beings to act like machines. In the film this conflict is resolved only because love inspires the composition and brings it into existence. Order is restored because the waltz represents a world that is whole; a vision, of course, that may make the film seem rather implausible and sentimental to those who no longer believe in waltzes.

Marie-Luise Bolte, in *MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922-1937*, edited by Katja Uhlenbrok, München 1998

Captain Craddock is ordered by queen Yola to go and pick up the queen of Livorno with his war ship. At the casino in the principality of Monaco the captain loses the money with which he was to pay the crew. He threatens to attack the casino in order to get his money back.

A new world of appearances and illusions has been captured and with such sophisticated effects! The spectator is left dazzled as the magic of the talking film conveys all its appeal. Has the fusion of images and sound ever reached such levels of perfection? [...] Günther Rittau's camera captures all the appeal of the sun-drenched landscape of the south and the splendour and warmth of those lands can now reach the humblest of provincial cinemas. The film contains a galaxy of brilliant stars and is animated by the throbbing of groups of people at the gaming tables, in the bars and on the promenade. Here the subtle art of the camera operator and the pictorial sensibility of the director Hanns Schwarz come



regista Hanns Schwarz. In questo modo, quello che troppo spesso rimane semplice ornamento, accessorio senza vigore, qui si anima di vita propria. In tal senso è fondamentale il ruolo giocato dalla musica. Non è la prima volta che Werner Richard Heymann ottiene un risultato simile, ma la sua parte nel successo delle opere a cui mette mano aumenta di pellicola in pellicola.

Hans Feld, in "Film-Kurier", 204, 1.9.1931

together. What is all too often a simple ornament, a lifeless accessory, here comes to life. The role played by the music is, in this sense, fundamental. It's not the first time that Werner Richard Heymann achieves a similar result, but his contribution to the success of the films in which he has had a hand increases from film to film.

Hans Feld, in "Film-Kurier", 204, 1.9.1931

IHRE MAJESTÄT DIE LIEBE. DU BIST NICHT DIE ERSTE Germania, 1931 Regia: Joe May

■ Scen.: Adolf Lantz, Rudolf Bernauer, Rudolf Österreichler; E: Otto Kanturek; Scgf.: Andrej Andrejew, Erich Kettelhut; Trucco: Heinrich Heitfeld; Mu.: Walter Jurmann; Int.: Käthe von Nagy (Lia Török), Ralph Arthur Roberts (Barone Schwapsdorf), Franz Lederer (Fred von Wellingen), Tibor von Halmay (Friedrich Hempel), Szöke Szakall (Bela Török), Alexandra Schmitt (nonna); Prod.: May-Film per Deutsches Lichtspiel-Syndikat ■ 35mm. L.: 2764 m. D.: 101'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Murnau Stiftung ■ Copia stampata presso il Bundesarchiv-Filmarchiv nel 1993 / Print made at Bundesarchiv-Filmarchiv in 1993

Fred von Wellingen è costretto dalla famiglia a sposare per affari una donna più anziana, senza esserne innamorato. Per creare uno scandalo ed evitare così il matrimonio, decide di fidanzarsi con una ragazza che lavora in un locale notturno.

Fred von Wellingen is forced by his family into an arranged marriage with an older woman he doesn't love. To avoid the marriage he decides to create a scandal by getting engaged to a girl working in a nightclub.

Ihre Majestät die Liebe non si può dire indicativo dello stile di Joe May, sebbene sia difficile inquadare tutta l'opera del regista in uno stile preciso. Il primo film sonoro di May è una commistione estremamente variopinta di generi quali opera d'appendice, commedia a sfondo sociale, dramma sentimentale, musical e grottesco: un vero e proprio ardito numero da giocoliere che riesce comunque a tenere perfettamente in equilibrio tutti i birilli. La spensieratezza con cui vengono mischiati i diversi generi e con cui si succedono le *pièces* teatrali di qualità deve aver confuso i critici del tempo, oggi invece tale spensieratezza risulta apprezzabilmente leggera. "Probabilmente si tratta di una storia già vista molte volte... ma che risultato! Una battuta di sicuro effetto ad ogni cinquanta metri di pellicola" ("Der Kinematograph", 8, 1931).

Matias Bleckman, in *Joe May. Regisseur und Produzent*, a cura di Hans-Michael Bock e Claudia Lenssen, München 1991

Ihre Majestät die Liebe is not representative of Joe May's style, even though it is difficult to categorize his work according to one specific style. May's first talking picture is an extremely colourful mixture of genres including popular opera, social comedy, romantic drama, musical and the grotesque: a veritable juggler's act that boldly manages to keep all the balls perfectly up in the air. The carefree way in which the different genres are mixed and the way in which first-rate theatre plays follow one another must have confused the critics of the period. Today such a carefree attitude would be appreciated for its lightness of touch. "It's a story that has probably been seen a thousand times...but what a result! A sure fire gag every 50 metres of film" ("Der Kinematograph", 8, 1931). Matias Bleckman, in *Joe May. Regisseur und Produzent*, edited by Hans-Michael Bock and Claudia Lenssen, München 1991

DER KONGRESS TANZT Germania, 1931 Regia: Eric Charell

■ Tit. it.: "Il congresso si diverte"; Scen.: Norbert Falk, Robert Liebmann e (non acc.) Hans Müller, Paul Frank; E: Carl Hoffmann; M.: Viktor Gertler; Scgf.: Robert Herlth, Walter Röhrig; Cost.: Ernst Stern; Trucco: Emil Neumann, Maria Jamitzky, Oscar Schmidt; Mu.: Werner Richard Heymann; Liriche: Robert Gilbert; Coreografia: Boris Romanoff; Su.: Fritz Thiery; Effetti speciali: Theodor Nischwitz; Ass.R.: Paul Martin, Basil Ruminow, Kurt Hoffmann; Int.: Lilian Harvey (Christel Weinzinger), Willy Fritsch (zar Alessandro di Russia/Uralsky, suo sosia), Otto Wallburg (Bibikoff), Conrad Veidt (Metternich), Carl Heinz Schroth (Pepi), Lil Dagover (contessa), Alfred Abel (re di Sassonia), Eugen Rex (ambasciatore di Svevia), Alfred Gerasch (ambasciatore di Francia), Adele Sandrock (contessa), Margarete Kupfer (contessa), Julius Falkenstein (ministro delle finanze), Max Gülstorff (sindaco di Vienna), Paul Hörbiger (cantante), Ernst Stahl-Nachbaur (Napoleone), Sergius Sax, Hermann Bläß, Trude Brionne, Franz Nicklisch, Kurt Brunk. Prod.: Erich Pommer per UFA ■ 35mm. L.: 2673 m. D.: 98'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Murnau Stiftung ■ Copia stampata a partire da un controtipo immagine e suono nel 1997 / Print made from a picture and sound dupe negative in 1997

LE CONGRÈS S'AMUSE Germania, 1931 Regia: Eric Charell, Jean Boyer

■ Titolo alternativo: "Le congrès qui danse"; Scen.: Jean Boyer, basata sulla sceneggiatura di Norbert Falk e Robert Liebmann; Int.: Lilian Harvey (Christel), Henri Garat (zar Alessandro di Russia/Uralsky, suo sosia), Armand Bernard (Bibikoff), Pierre Magnier (Metternich), Robert Arnoux (Pepi), Lil Dagover (contessa), Odette Talazac (principessa), Jean Dax (Talleyrand), Sinoël (ministro delle finanze), Paul Ollivier (sindaco di Vienna), Tarquini d'Or (cantante) ■ 35mm. L.: 2192 m. D.: 80'. Bn. Versione francese con sottotitoli portoghesi / French version with Portuguese subtitles ■ Da: Cinemateca portuguesa ■ Copia stampata nel 1985 a partire da un positivo nitrato / Print made in 1985 from a nitrate positive print ■ Estratto presentato nel quadro del progetto di ricerca MLVs – Multiple and Multiple-language Versions / Extract presented within the MLVs – Multiple and Multiple-language Versions – Research Project



THE CONGRESS DANCES Germania, 1931 Regia: Eric Charell, Carl Winston

■ Tit. alternativo: "Old Vienna"; Scen.: Rowland V. Lee, basata sulla sceneggiatura di Norbert Falk e Robert Liebmann; Int.: Lilian Harvey (Chrystel), Henri Garat (zar Alessandro di Russia/Uralsky, suo sosia), Gibb McLaughlin (Bibikoff), Conrad Veidt (Metternich), Reginald Purcell (Pepi), Lil Dagover (contessa), Philip Manning (re di Sassonia), Humberston Wright (duca di Wellington), Helen Hays (principessa), Spencer Trevor (ministro delle finanze), Thomas Weguelin (sindaco di Vienna), Tarquini d'Or (cantante) ■ 16mm. D.: 85'. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress

Realizzato in tre diverse versioni (tedesca, francese e inglese) dalla unità di produzione di punta dell'UFA, guidata da Erich Pommer, il film rappresenta il culmine, tecnicamente straordinario, di quel filone cinematografico di operetta/musical con cui il cinema europeo cercava di difendersi dall'egemonia di Hollywood sul mercato internazionale. Fu anche, per l'UFA, il lungometraggio più costoso della stagione 1931-32. Il film è profondamente radicato nelle convenzioni del celebre teatro dell'operetta tedesco e del genere Wien-Filme, allora in voga. Disinteressandosi completamente della Storia o delle tradizioni musicali dell'inizio del 19° secolo, la sua attrattiva e il suo enorme successo derivano dalla spettacolarità della messa in scena, dalla celebrità degli interpreti e dalle sue melodie accattivanti (che in seguito sono diventate veri e propri classici, così come lo diventò il film stesso, soprattutto per il pubblico televisivo tedesco più adulto).

Horst Claus – Brighton University

Made in German, French and English versions by UFA's premier production unit headed by Erich Pommer, the film represents the technically brilliant pinnacle of the kind of celluloid-operetta/musical with which European cinema aimed to fend off Hollywood's hegemony on the international market. It was the company's most expensive feature of the 1931-32 season. The film is deeply rooted in the conventions of popular German stage operettas and the then fashionable genre of Wien-Filme. Not at all interested in History or the musical traditions of the early 19th century, its attraction and enormous success rests on spectacle, popular stars and catchy tunes, which have subsequently become true classics – as has the film itself, particularly with older German tv-audiences.

Horst Claus – Brighton University

ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT Germania, 1932 Regia: Ludwig Berger

■ Tit. it.: "Io di giorno, tu di notte"; Scen.: Robert Liebmann, Hans Szekeley; F.: Friedl Behn-Grund, Bernhard Wentzel; M.: Viktor Gertler, Heinz Janson; Scgf.: Otto Hunte; Cost.: Joe Strassner; Trucco: Emil Neumann, Hermann Rosenthal, Maria Janitzky; Mu.: Werner Richard Heymann; Int.: Käthe von Nagy (Grete), Willy Fritsch (Hans), Amanda Lindner (Cornelia Seidelbast), Julius Falkenstein (Krüger), Elisabeth Lennartz (Trude, figlia di Krüger); Prod.: Erich Pommer per UFA ■ 35mm. L.: 2611 m. D.: 96'. Bn. Versione Tedesca / German version ■ Da: Murnau Stiftung ■ Copia stampata a partire da un controtipo negativo suono del Bundesarchiv-Filmarchiv e un controtipo negativo immagine della Murnau Stiftung nel 1994 / Print made in 1994 from a sound dupe negative held at Bundesarchiv-Filmarchiv and a picture dupe negative held at Murnau Stiftung

Due persone si trovano a condividere la stessa camera in affitto. Di giorno la occupa Hans, cameriere in un locale notturno, di notte la manicure Grete. Pur senza vedersi mai, i due non si sopportano. Ma dopo una serie di equivoci, nascerà l'amore.

Ludwig Berger (1892-1969) era un musicologo e un direttore d'opera e balletto; la sua carriera cinematografica si concentrò sul musical, soprattutto nella sua espressione romantico-vienese. Anche se lavorò in diversi paesi, nonostante le difficoltà e le guerre, il suo film più famoso (*Walzerkrieg*, con una squadra straordinaria composta da Paul Hörbiger, Willy Fritsch, Renate Müller, Adolf Wohlbrück...) e la sua opera migliore (*Ich bei Tag und du bei Nacht*) furono entrambi girati in Germania. Tra il 1927 e il 1930 lavorò a Hollywood (*Playboy of Paris* con Maurice Chevalier, *The Vagabond King* con Jeannette MacDonald, entrambi del 1930) e più tardi in Olanda (*Pygmalion*, 1937), in Francia (*Trois valse*, 1939) e in Inghilterra, dove il suo nome figura tra i tre registi che firmarono la super-produzione di Korda *The Thief of Bagdad* (1940). Oggi questo film viene generalmente attribuito a Michael Powell, e non a torto, ma alcune delle idee più originali in esso contenute possono essere già viste all'opera in *Ich bei Tag und du bei Nacht*. Berger concluse la propria vita gestendo una brasserie in Lussemburgo.

Two people find themselves renting the same room. Hans, a waiter in a nightclub, uses it during the day and Grete, a manicurist, uses it at night. Even though they never meet, the two cannot stand each other. After a series of misunderstandings, love blossoms. Ludwig Berger (1892-1969) was a musicologist and director of opera and ballet; his film career focussed on the musical, especially the Romantic-Viennese musical. He worked in a number of different countries, despite crises and wars, but his most famous film (*Walzerkrieg*, with its extraordinary team of Paul Hörbiger, Willy Fritsch, Renate Müller and Adolf Wohlbrück) and his greatest work (*Ich bei Tag und du bei Nacht*) were both made in Germany. Between 1927 and 1930 he worked in Hollywood (*Playboy of Paris* with Maurice Chevalier, *The Vagabond King* with Jeannette MacDonald, both 1930) and later in Holland (*Pygmalion*, 1937), France (*Trois valse*, 1939) and England, as one of the three named directors of Korda's super-production, *The Thief of Bagdad* (1940). Nowadays this film is usually remembered as a Michael Powell movie, which is fair enough, but some of its most original ideas can already be seen in *Ich bei Tag und du bei Nacht*. Curiously, Berger ended his life running a brasserie in Luxembourg. *Ich bei Tag und du bei Nacht* is one of the crowning glories of the German musical and a forerunner of many of the great musicals

Ich bei Tag und du bei Nacht è una delle pietre miliari del musical tedesco e un precursore di molti grandi musical a venire. Si riaggancia a opere contemporanee quali *Love Me Tonight* (Mamoulian) o *Sous les toits de Paris* (Clair) con la sua rappresentazione di quartieri ordinari e di attività quotidiane, contribuendo a quella resa visiva del primo mattino che interessò anche Zavattini e i registi di musical in generale. Il successo del film è da attribuire alla semplicità della trama e all'essenzialità degli oggetti di scena, che permettono alla cinepresa di tracciare con maggiore libertà il gioco delle invenzioni narrative, delle immagini oniriche che esprimono i desideri più reconditi. È un sorprendente collage che si basa su una variazione molto sottile di diversi punti di vista. Elementi reali e irreali vengono a fondersi in modo straordinario, il kitsch e l'operetta si intrecciano delicatamente e ironicamente, così da giustapporre un senso metafilmico, quasi di film dentro il film, alla realtà concreta dei movimenti di macchina, dell'atto di proiezione, ecc. Tutto ciò è tenuto assieme dall'innato gusto di Berger per la spettacolarità, che rende *Ich bei Tag und du bei Nacht* un autentico precursore di *The Thief of Bagdad*.

Peter von Bagh

VIKTOR UND VIKTORIA Germania, 1933 Regia: Reinhold Schünzel

■ Scen.: Reinhold Schünzel; F: Konstantin Irmen-Tschet; Scgf.: Benno von Arent, Artur Günther; Mu.: Franz Doelle; Ass.R.: Kurt Hoffmann; Int.: Renate Müller (Susanne Lohr), Hermann Thimig (Viktor Hempel), Adolf Wohlbrück (Robert), Hilde Hildebrand (Ellinor), Fritz Odemar (Douglas); Prod.: UFA ■ 35mm. L.: 2691 m. D.: 99'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Murnau Stiftung ■ Copia duplicata a partire da un controtipo negativo immagine e suono nel 1994 / Print made from a picture and sound dupe negative in 1994

Il principale motivo di interesse attuale di *Viktor und Viktoria* risiede nel suo essere una commedia musicale molto influenzata dall'esempio americano: coreografie e parate, grappoli di belle ragazze che si aprono come mazzi di fiori, filmati in plongée verticale, trama che intreccia fili abbastanza semplici, ecc. [...] Infine, e soprattutto, *Viktor und Viktoria* gioca a più riprese su situazioni create da apparenze ingannevoli all'interno del mondo dello spettacolo, diventando così un insieme di riflessioni sui sistemi di rappresentazione, sulla ricerca dell'identità, sulla scoperta del sé attraverso l'amore. Tutte cose che, con un po' più di pepe e ambiguità, costituiscono il fascino del film di Blake Edwards. Ma si poteva andare più lontano, nel 1933? Il confronto tra i due film, a cinquant'anni di distanza, permette di misurare, con la strada percorsa, le possibilità offerte all'artista dall'evoluzione della mentalità. Anche questa è Storia!

Marcel Oms, in "Cahiers de la Cinémathèque", 37, 1983

AMPHITRYON Germania, 1935 Regia: Reinhold Schünzel

■ Tit. it.: "Anfitrione"; Scen.: Reinhold Schünzel, dalla commedia "Amphitryon" di Plauto; F: Werner Böhne, Fritz Arno Wagner; Scgf.: Robert Herlth, Walter Röhrig; Cost.: Rochus Gliese, Manon Hahn, Walter Schulze-Mittendorf; Mu.: Franz Doelle; Ass.R.: Kurt Hoffmann; Int.: Willy Fritsch (Amphitryon), Käthe Gold (Alkmene), Paul Kemp (Sosias), Fita Benkhoff (Andria), Adele Sandrock (Juno), Hilde Hildebrand (amica di Alkmene); Prod.: UFA ■ 35mm. L.: 2806 m. D.: 104'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Murnau Stiftung ■ Copia stampata a partire da un negativo originale immagine e suono nel 2004 / Print made from an original picture and sound negative in 2004

Alcmene prega Giove di mettere fine alla guerra in cui è impegnato il suo sposo, Anfitrione. Prima di decretare la vittoria di Tebe, il padre degli dei fa visita all'avvenente fanciulla assieme a Mercurio, presentandosi sotto le spoglie di Anfitrione. Alcmene non

to come. It relates to contemporary works such as *Love Me Tonight* (Mamoulian) or *Sous les toits de Paris* (Clair) with its gentle handling of ordinary neighbourhoods and day-to-day activities, as in the depictions of early morning that particularly interested Zavattini and musical directors in general. The musical's success stems from its simple plot and minimal stage props, which leave the camera free to illustrate the play of narrative fabrication and construct dreamy images of wish fulfilment. This stunning collage is based on a very subtle variation of points of view. Realistic and unrealistic elements are beautiful combined, kitsch and operetta are tenderly and ironically intertwined and a sense of the meta-filmic, almost a film within a film, is juxtaposed with the concrete reality of the moving camera, the act of projection etc. All this is held together by Berger's natural sense of spectacle, which makes *Ich bei Tag und du bei Nacht* an authentic predecessor to *The Thief of Bagdad*.

Peter von Bagh

Viktor und Viktoria's main point of interest today lies in its being a musical comedy that is greatly influenced by the American model, with its choreographed sequences and parades, clusters of pretty girls that open up like bunches of flowers, its overhead shots, its plot based around simple narrative threads etc. [...] Finally, and most importantly of all, *Viktor und Viktoria* repeatedly plays with situations created by misleading appearances within show business, which constitute a series of reflections on systems of representation, on the search for identity and on the discovery of the self through love. All things that, with a bit more spice and ambiguity, contribute to the appeal of Blake Edwards' film. But could they have gone further than this in 1933? The comparison between the two films, separated by fifty years, allows us to gauge, along with the progress made along the way, the artistic possibilities created by an evolution in mindset. This, too, is History!

Marcel Oms, in "Cahiers de la Cinémathèque", 37, 1983

Alcmene asks Jove to end the war that Amphitryon, her husband, is fighting. Before declaring Thebes' victory, Jove, disguised as Amphitryon, pays the attractive woman a visit along with Mercury. Alcmene falls for the disguise but the return of her real husband

109

si avvede del travestimento, ma all'arrivo del suo vero sposo la situazione rischia di precipitare. Solo l'intervento di Giunone potrà ristabilire la normalità.

Per riuscire a realizzare le opere di Schünzel, l'UFA dovette ammodernare e potenziare la propria attrezzatura tecnica. In particolare furono il missaggio sonoro, gli effetti speciali e la retroproiezione a determinare i parametri per tutte le produzioni seguenti. Sebbene la direzione guardasse ad *Amphitryon* con sospetto durante tutta la lavorazione e anche dopo il suo lancio, l'opera venne proiettata fino agli anni della guerra. [...] È una commedia del doppio e degli equivoci, che si fa via via sempre più erotizzata, ai danni di un eroe pantofolaio, attempato, calvo e corpulento che si dichiara immortale. Il fatto che questo vecchio caprone non sia un essere inferiore a Giove, la cui immagine, estremamente lusinghiera, viene osannata dalle masse ignoranti per tutta la durata del film, costituisce la vena prettamente antiautoritaria del film.

Kraft Wetzlar, Peter A. Hagemann, *Liebe, Tod und Technik. Kino des Phantastischen 1933-1945*, Berlin 1977

brings the situation to a head. Only Juno's intervention can return things back to normal.

To succeed in making Schünzel's film, the UFA had to modernise and expand their technical equipment considerably. The film's sound mixing, special effects and background projection set the pattern for all the company's later productions. Even if the UFA management was slightly suspicious of *Amphitryon* throughout its production and even after its release, the film was shown right up until the beginning of the war. [...] It is a film based on doppelgangers and misunderstandings, that becomes more and more eroticized, at the expense of a stay-at-home, elderly, bald, chubby hero who declares himself immortal. The fact that this old goat is a being of the same stature as Jove himself, whose highly appealing image is applauded throughout the film by the ignorant masses, constitutes a clearly anti-authoritarian vein in the film.

Kraft Wetzlar, Peter A. Hagemann, *Liebe, Tod und Technik. Kino des Phantastischen 1933-1945*, Berlin 1977

In collaborazione con / In collaboration with
Ripley's Film

ALIDA VALLI, RITRATTO DI UNA DIVA DA GIOVANE
ALIDA VALLI, PORTRAIT OF A YOUNG DIVA





Diversi sono gli elementi determinanti nella carriera di una star: la bellezza, a volte – ma non sempre – il talento, le coincidenze fortunate. Ma le ragioni del successo e della popolarità restano oscure e misteriose, spesso indecifrabili. È il caso di Alida Valli, una delle poche star italiane, la cui irresistibile ascesa si compie nel decennio cruciale tra il 1936 e il 1946, quando, arrivata al cinema in giovanissima età, la ragazzina di

Pola rivela il tesoro della sua bellezza e del suo talento, passando senza soluzione di continuità da commedie evanescenti a lacrimosi melodrammi, a raffinati adattamenti di classici della letteratura. È vero che i titoli per cui verrà ricordata, i suoi capolavori (da *The Third Man* a *Senso* e *Il grido*), si riferiscono al decennio successivo, ma è in quei primi anni a cavallo della guerra che si costruisce, film dopo film, la sua immagine sullo schermo, che si precisa la sua personalità di donna e di attrice.

Ed è a quei primi anni che vogliamo dedicare la nostra attenzione. Sono, tra l'altro, anni di formidabili trasformazioni: l'apparente consolidamento del regime fascista, il patto scellerato con la Germania hitleriana, gli orrori della guerra, le grandi speranze del dopoguerra. Questo lo scenario, pieno di luci e di ombre, di macerie fumanti e di astratti furori, entro il quale la giovane Alida inizia la sua avventura umana ed artistica: una carriera in verità costretta dentro gli angusti confini di un piccolo mondo – quello del cinema italiano dei telefoni bianchi – tutto chiuso in se stesso, autarchico e distante, che fino all'ultimo sembra voler chiudere gli occhi di fronte al cataclisma epocale della guerra, barricato dietro le pareti insonorizzate dei Teatri di Cinecittà. È forse per via di quella insanabile contraddizione (tra realtà tragica e finzione edulcorata del cinema, tra vicenda personale e personaggi interpretati) che sul volto della giovane attrice si addensano le nuvole dell'inquietudine e la sua maschera compie in pochi anni un balzo sorprendente da un'adolescenza svagata e sbarazzina a una precoce, splendente maturità. Come se in filigrana la Storia, negata dal cinema, trasparisse in quel suo sguardo fiammeggiante, unico, come le curve di Marilyn o la camminata di John Wayne.

Sarà il neorealismo a riportare il cinema nelle strade e nelle piazze rifiorite di vita, di voci, di volti e di idee, dopo la soffocante sordina del ventennio fascista. Quello forse sarebbe stato il suo momento, quella la stagione, quello il luogo, l'Italia di Rossellini, di De Sica, di De Santis, quelli i personaggi che reclamavano la sua presenza e il suo talento; e invece per Alida – promossa sul campo dallo stato maggiore delle *majors*, catapultata nello *star system* americano – quello con il neorealismo fu un appuntamento mancato. Anzi, fortunatamente, in parte solo rimandato.

Dunque una carriera al tempo stessa esemplare e anomala, fortunata e travagliata, in anni difficili e tormentati, nel contesto di una cinematografia mortificata e compressa dall'ipocrisia e dalle censure del regime, ma già piena di straordinarie potenzialità, che di lì a poco si sarebbero espresse in una delle stagioni più felici e feconde della storia del Cinema. Una carriera – come è nel codice genetico di ogni star – irripetibile. Intimamente intrecciata con una vicenda umana che Alida ha cercato, fin dall'esordio, di occultare

There are many determining factors in a star's career: beauty, sometimes (but not always) talent and fortuitous coincidences. But often the reasons for success and popularity remain unclear and mysterious, incomprehensible even. This is the case of Alida Valli, one of the few real Italian female stars, whose unstoppable rise occurred in the crucial decade of 1936-1946. The young girl from Pola appeared on the screen at an extremely young age, revealing her beauty and talent by passing seamlessly from evanescent comedies to tear jerking melodramas and sophisticated literary adaptations. Even though the films that she will be remembered for, her masterpieces (*The Third Man*, *Senso* and *Il grido*), all belong to the following decade, it was during those years straddling the Second World War that, in film after film, she created her screen persona and defined her personality both as a woman and an actress.

It is those first years that we want to concentrate on. They were years of incredible transformation: the apparent consolidation of the Fascist regime, the villainous pact with Hitler's Germany, the horrors of war and the great hopes of the post-war years. This is the setting, full of light and shadow, smoky ruins and abstract violence, for the start of young Alida's human and artistic adventure. A career that in actual fact was confined within the cramped boundaries of a small world, the Italian cinema of "white telephone" movies. An inward-looking world, autonomous and removed that until the very end seemed to want to ignore the epochal cataclysm of war, barricaded behind the soundproofed walls of the Cinecittà studios. And perhaps it is this irreconcilable contradiction between tragic reality and watered down fiction, between personal life and the life of her characters that casts clouds of unrest over the young actress' face so that her 'mask' unexpectedly changes in a few years from dreamy and carefree adolescence to precocious and shining maturity. Almost as if history, ignored by the cinema, seeped through her shining gaze, as unique as Marilyn Monroe's curves or John Wayne's walk.

Neo-realism was to bring cinema back to the streets and squares, filled once again with life, voices, faces and ideas after the suffocating restrictions of the Fascist period. That could have been her moment. That period, that place, the Italy of Rossellini, De Sica and De Santis. They were the people that demanded her presence and talent. But it was not to be; Alida was promoted by the heads of the majors and thrust into the American star system, thereby missing her appointment with Neo-realism. Or rather, fortunately, only postponing it.

A career that was at once exemplary and anomalous, fortunate and problematic. It blossomed in difficult and troubled years, within a contrite cinema that was stifled by the regime's hypocrisies and censorship, but that was already showing the extraordinary potential that would soon develop into one of the most successful and prolific periods in the history of cinema. A unique career, as is the case with all stars. A career closely bound up with a private life that from the very beginning Alida tried to conceal and defend behind a wall of privacy and discretion, always refusing to play the social and media game that popularity and being a star demands. An

e difendere dietro una cortina di riservatezza e di discrezione, rifiutandosi di pagare, per quanto le era possibile, il tributo mondano e mediatico della popolarità e del divismo. Una *antidiva* perennemente in lotta con il suo destino di *diva*. Ma forse proprio di questo conflitto si nutre l'originalità della sua esperienza e l'inesauribile (e intramontabile) potenza del suo *charme*.
Giuseppe Bertolucci

anti-diva perpetually fighting against her destiny of being a diva. But it is probably this very conflict that nourishes the uniqueness of her experience and the inexhaustible and everlasting power of her *charme*.
Giuseppe Bertolucci

MILLE LIRE AL MESE Italia, 1939 Regia: Max Neufeld

■ Scen.: Luigi Zampa; E.: Ernest Müllratt; M.: Giorgio C. Simonelli; Scgf.: Ottavio Scotti; Mu.: Felice Montagnini; Int.: Umberto Melnati (il farmacista), Alida Valli (la fidanzata dell'ingegnere), Renato Cialente (il direttore della TV ungherese), Osvaldo Valenti (l'ingegnere), Nini Gordini Cervi (l'impiegata della farmacia), Anna Doré, Giuseppe Pierozzi, Aristide Baghetti, Fausto Guerzoni; Prod.: Italcine ■ 35mm. D.: 81'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Ripley's Film

Mille lire al mese è diretto da Max Neufeld, un ebreo austriaco che dirigerà la Valli nello stesso anno anche ne *La casa del peccato*, *Ballo al castello* e *Assenza ingiustificata*. Una sequela di film che vale se non altro a creare una moda imitata da tutte le ragazze: la pettinatura "alla Valli", "con i lunghi capelli sciolti e una larga morbida onda che gioca su metà del viso", come scrive la stampa dell'epoca. È l'anno in cui si costruisce o le viene costruito il personaggio della falsa ingenua, dell'innocente fraintesa, o magari della monella tutto pepe, con l'aggiunta di un sorprendente e non ancora corretto accento istriano. Mossette, moine, gesti bruschi, scatti, giravolte, colpi di testa e improvvise tenerezze fanno il resto.

Lorenzo Pellizzari, in "Cinegrafie", 17, 2004

Mille lire al mese was directed by Max Neufeld, an Austrian Jew who would want Alida again that same year for *La casa del peccato*, *Ballo al castello*, and *Assenza ingiustificata*. If nothing else, that string of films would start a trend imitated by girls everywhere: the "Valli style" hair-do, "with loose long hair and a big, soft wave covering half her face", as press from that time would write. That was the year in which she built, or someone built for her, the character of the false ingénue, the misunderstood innocent young girl, or even the peppery imp, with the addition of a surprising and as yet uncorrected Istrian accent. Her wiggling hips, simpering ways, brusque gestures, outbursts, quick shifts, head tosses, and sudden tenderness would do the rest.

Lorenzo Pellizzari, in "Cinegrafie", 17, 2004

ORE 9 LEZIONE DI CHIMICA Italia, 1941 Regia: Mario Mattoli

■ Sog.: Laura Pedrosi; Scen.: Mario Mattoli, Marcello Marchesi; E.: Jan Stallich; M.: Fernando Tropea; Scgf.: Piero Filippone; Mu.: Ezio Carabella; Canzoni: Eldo Di Lazzaro; Int.: Alida Valli (Anna Campolmi), Irasema Dilian (Maria), Andrea Checchi (prof. Marini), Giuditta Rissone (la direttrice del collegio), Carlo Micheluzzi (comm. Campolmi, padre di Anna), Sandro Ruffini (il padre di Maria), Carlo Campanini (Campanelli), Ada Dondini (sig.na Mattei), Olga Solbelli (sig.na Bottelli), Dedi Montano (l'insegnante di musica), Bianca Della Corte (Luisa), Giuliana Pitti (Marcella), Tatiana Farnese (Teresa), Diana Franci (Carla); Prod.: Manenti film ■ 35mm. D.: 90'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Ripley's Film

È il film più piacevole di quanti ne ha diretti Mattoli finora. Non ha pretese trascendentali, né per quel che riguarda la psicologia dei protagonisti o la psicologia della collettività, né per quanto riguarda la natura e la sottigliezza dei reciproci rapporti. È una storia semplice, semplicemente raccontata, ma raccontata anche con chiarezza e col brio adeguato. E Mattoli ha manovrato, col giusto tempo e la giusta misura, la centuria di belle figliole a sua disposizione. Una stella è nata: Alida Valli, vivace, bella, disinvolta, ma – come sempre – un pochino ovvia.

Sandro De Feo, "Il Messaggero", Roma, 7.9.1941

It is the most pleasant film that Mattoli has directed up to now. It does not have transcendental pretensions, neither in terms of the psychology of the characters or the psychology of the collective, nor in terms of the nature and subtleties of relationships. It is a simple story, simply told but also with lucidity and with the adequate sparkle. Mattoli has manoeuvred, with the right tempo and measure, the host of beautiful girls at his disposal. A star is born: Alida Valli, spirited, beautiful and unselfconscious but, as always, a little obvious.

Sandro De Feo, "Il Messaggero", Roma, 7.9.1941

PICCOLO MONDO ANTICO Italia, 1941 Regia: Mario Soldati

■ Scen.: Mario Bonfantini, Emilio Cecchi, Alberto Lattuada, Mario Soldati, dal romanzo omonimo di Antonio Fogazzaro; E.: Carlo Montuori, Arturo Gallea; M.: Gisa Radicchi Levi; Scgf.: Gastone Medin, Ascanio Coccé; Cost.: Maria De Matteis, Gino C. Sensani; Mu.: Enzo Masetti; Ass.R.: Alberto Lattuada; Int.: Alida Valli (Luisa Rigey), Massimo Serato (Franco Maironi), Ada Dondini (marchesa Orsola Maironi), Mariù Pascoli (Ombretta), Annibale Betrone (zio Piero), Giacinto Molteni (professor Beniamino Gilardoni), Elvira Bonechi (signora Barborin), Enzo

113

Biliotti (signor Pasotti), Renato Cialente (cavalier Greisberg), Adele Garavaglia (Teresa Rige), Carlo Tamberlani (don Costa), Gianni Barrella (curato di Puri), Nino Marchetti (Pedraglio), Giorgio Costantini (avvocato di Varena), Jone Morino (donna Eugenia), Anna Carena (Carlotta), Domenico Viglione Borghese (Dino); Prod.: Carlo Ponti per ATA ■ 35mm. D.: 106' a 24 f/s. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca nazionale

Alida Valli con questo film vinse il Premio Nazionale per la Cinematografia quale migliore attrice dell'anno e diede una sterzata alla sua carriera, prima contrassegnata da ruoli brillanti.

Sapevo chi era Fogazzaro ma non avevo mai letto niente di lui perché era uno degli autori preferiti di mia madre: era una donna molto autoritaria e non leggere i suoi libri per me era una forma di ribellione. Comunque mi dovevo decidere: erano le sei e mezzo di pomeriggio quando firmai il contratto; andai a casa e all'alba avevo finito di leggere il libro, felice di aver letto un libro bellissimo. Per gli attori mi aiutò molto [il produttore] Dandi: io volevo la Zareschi e lui mi propose Alida Valli, che secondo me non andava; ma, fatti i provini, alle prime battute capii che Dandi aveva ragione e che sarebbe andata benissimo.

Mario Soldati, in *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Milano 1979

Cos'è il successo? Il fatto noioso e banale che la gente ti riconosca per strada? Che i giornali parlino di te? Quello che io so è che nel primo anno di attività, il 1937, girai ben cinque film e che a ogni nuova scrittura la paga aumentava. Tutti dicevano che il mio nome faceva richiamo sul pubblico e mi offrivano scritture su scritture. Io le accettavo senza star lì a pensare cosa volevano da me. A sedici anni ero diventata praticamente capofamiglia e mi esaltava il pensiero di assicurare a mia madre un'esistenza tranquilla. Il piacere di fare del cinema lo scoprii solo più tardi, quando quel matto di Soldati mi chiamò ad interpretare *Piccolo mondo antico*.

Alida Valli, in *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1935-1959*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Milano 1979

STASERA NIENTE DI NUOVO Italia, 1942 Regia: Mario Mattoli

■ Scen.: Luciano Mattoli, Mario Mattoli; E: Aldo Tonti; M.: Fernando Tropea; Scgf.: Piero Filippone; Mu.: Ezio Carabella; Int.: Alida Valli (Maria), Carlo Ninchi (Cesare Manti), Antonio Gandusio (dott. Moriesi), Anna Maestri, Marisa Merlini (due ospiti dell'istituto), Giuditta Rissone (la padrona di casa), Dina Galli (la portinaia), Achille Majeroni, Nini Gordini Cervi, Tina Lattanti (la direttrice dell'istituto); Prod.: Consorzio Italfines ■ 35mm. D.: 90'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Ripley's Film

Una coppia di emarginati: lui è un giornalista alcolizzato mentre lei è una ex prostituta. I loro tentativi di rifarsi una vita insieme falliscono, e solo quando lei è ormai morente riescono a sposarsi. Alida Valli canta "Ma l'amore no" di Giovanni D'Anzi.

Alida Valli, nella parte di una ragazza per così dire "perduta", ottiene tutti gli effetti con amichevole semplicità di mezzi. Non c'è gesto che compia o frase che pronunzi che non sia umanamente giustificata. Essa rimane una donna vera al teatro di varietà e nella Pia Casa di ricovero. Vera è la sua commozione, la sua ingratitudine

114

Alida Valli won the National Cinematographic Prize for the best actress of the year with this film and celebrated a turning point in her career, previously marked by light roles.

I knew whom Fogazzaro was but I had never read anything of his because he was one of my mother's favourite authors. She was a very authoritarian woman, my mother, and not reading her books was a form of rebellion for me. Anyway I had to make up my mind: it was six thirty in the afternoon when I signed the contract, I went home and by the morning I had finished reading the book, happy to have read such a beautiful book. Dandi the producer helped me a great deal, as far as the actors were concerned. I wanted Zareschi whilst he suggested Alida Valli, who I thought would not work. But after the screen tests and as soon as we started, I realised that Dandi was right and that she would be perfect.

Mario Soldati, in *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1935-1959*, edited by Franca Faldini and Goffredo Fofi, Milano 1979

What is success? The tedious and banal fact that people recognise you in the street? That the papers talk about you? All I know is that in my first year of work, 1937, I shot five films and that at each new contract they increased my pay. They all said that my name drew the crowds and they offered me contract after contract. I accepted them without thinking too much about what they wanted from me. At sixteen I had practically become the head of the family and the idea of being able to assure my mother a safe existence excited me. I discovered the pleasure of making cinema only later when that crazy Soldati called me to act in *Piccolo mondo antico*. Alida Valli, in *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1935-1959*, edited by Franca Faldini and Goffredo Fofi, Milano 1979

A dramatic story about a marginalized couple. He is an alcoholic reporter she an ex-prostitute. Their attempts to rebuild a life together fail and they only manage to get married when she is on her deathbed. Alida Valli sings "Ma l'amore no" by Giovanni D'Anzi.

Alida Valli, in the role of a "fallen" woman, achieves all the effects with an amicable simplicity of means. There is no gesture or phrase that is not humanely justified. She remains a real woman at the variety theatre and in the old people's home. Her emotion,

ne, la sua ribellione. Veri sono i suoi vestiti e i suoi errori. E recita tanto bene che non ci si accorge che reciti.
Anonimo, in "Corriere della Sera", 25.11.1942

ingratitude and rebellion are real. Her clothes and mistakes are real. She acts so well that you don't realise she is acting.
Anonymous, in "Corriere della Sera", 25.11.1942

T'AMERÒ SEMPRE Italia, 1943 Regia: Mario Camerini

■ Scen.: Sergio Amidei, Mario Camerini, con la collaborazione di Giorgio Pàstina e Giulio Morelli; E: Arturo Gallea; M.: Fernando Tropea; Scgf.: Gastone Medin; Mu.: Ezio Carabella; Int.: Alida Valli (Adriana), Gino Cervi (il rag. Faustini), Antonio Centa (Diego), Jules Berry (Oscar), Tina Lattanzi, Renato Cialente, Loris Gizzi, Maria Teresa Lebeau, Lily Danesi; Prod.: Cines ■ 35mm. D.: 70'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Ripley's Film

È il *remake* di una pellicola di dieci anni prima, in cui Alida "sostituisce" la protagonista di allora, Elsa De Giorgi. Anche se il regista rifà gli stessi arredamenti e persino le stesse inquadrature, troppa acqua è passata sotto i ponti perché il pubblico non resti deluso dalla vicenda della ragazza sedotta e abbandonata, contesa dal vile e ricco amante e da un giovane dell'istituto di bellezza ove lei ha trovato lavoro, con ovvia propensione per quest'ultimo e relativo matrimonio finale. Dal tono umoristico-sentimentale della prima versione (che pure ha squarci di sincera indignazione e denuncia) si passa a quello moralistico-sentimentale della seconda, che risulta, secondo qualche critico, "un po' inerte". Un film che costituisce l'unico incontro della Valli con l'amico Camerini, un regista che forse avrebbe potuto crearle ruoli più adeguati e sicuramente meglio valorizzarne la sensibilità.
Lorenzo Pellizzari, in "Cinegrafie", 17, 2004

It was a remake of a film from ten years prior, in which Alida "replaced" Elsa De Giorgi, who originally played the protagonist. Though the director reproduced the same sets and even some shots, too much water had passed under the bridge for the public not to feel disappointed by the story of a seduced and abandoned girl, contended by a despicable, rich man and by a young man from the beauty center where she works, with an obvious inclination towards the latter and a resultant wedding at the end. While the first version is marked by humorous-sentimental tones (though nonetheless showing moments of sincere indignation and accusation), the second version is characterized by moralistic-sentimental tones that prove, according to some critics, "a bit stale". The film constitutes the sole meeting between Valli and her friend Camerini, a director who could have perhaps created more adequate roles for her and surely made better use of her sensitivity.
Lorenzo Pellizzari, in "Cinegrafie", 17, 2004

EUGENIA GRANDET Italia, 1946 Regia: Mario Soldati

■ Scen.: Aldo De Benedetti, Mario Soldati, (non accr.) Emilio Cecchi, dal romanzo omonimo di Honoré de Balzac; E: Vaclav Vich; M.: Eraldo da Roma, Vanda Tuzi; Scgf.: Maurice Colasson, Gastone Medin; Cost.: Gino C. Sensani; Mu.: Renzo Rossellini; Int.: Alida Valli (Eugenia Grandet), Giorgio De Lullo (Charles, suo cugino), Gualtiero Tumiati (Félix, padre di Eugenia), Giuditta Rissone (madre di Eugenia), Lina Gennari (marchesa d'Aubrión), Pina Gallini (Nanon), Enrico Luzi, Enzo Biliotti, Lando Sguazzini, Egisto Olivieri, Cesare Olivieri, Giuseppe Varni, Mario Siletti, Maria Rodi, Gabriella Bornura, Vittorio Blasi, Mario Soldati; Prod.: Excelsa Film ■ 35mm. D.: 100'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Ripley's Film

Per questo film Alida Valli fu premiata con il Nastro d'argento per la migliore interpretazione femminile dell'anno. Fu il suo ultimo film italiano prima della partenza per Hollywood, dove esordì con *The Paradine Case* di Hitchcock.

Pur se "abbagliato dallo splendore dei divi" Soldati non lo è mai stato, non si può tralasciare il rapporto con gli attori stabilito dal regista. Pensiamo alla sintonia con un'attrice difficile e scontroso come Alida Valli: se il punto più alto di congenialità risale a *Piccolo mondo antico*, non si possono dimenticare gli appuntamenti successivi anche se diseguali di *Eugenia Grandet* e *La mano dello straniero*, oltre all'appuntamento mancato de *La provinciale*, a cui Soldati pensò per la prima volta nel '46, e proprio per Alida. Orio Caldiron, *Letterato al cinema: Mario Soldati anni '40*, Roma 1979

For her role in this film, Alida Valli was awarded the Nastro d'argento for the best female performance of the year. This was her last Italian film before leaving for Hollywood where she debuted with Hitchcock's *The Paradine Case*.

Even if Soldati was never "blinded by the glamour of divas", it is worth looking at the relationships he built with his actors and actresses. Think for example of the excellent relationship he established with a fiery and wilful actress like Alida Valli. If the height of their affinity was *Piccolo mondo antico*, the films that followed, *Eugenia Grandet* and *La mano dello straniero*, should not be ignored, even if they are rather imbalanced. Neither should the less successful *La provinciale*, as Soldati thought of the idea with Alida in mind, in 1946. Orio Caldiron, *Letterato al cinema: Mario Soldati anni '40*, Roma 1979

SIAMO DONNE Italia, 1953 Regia: Gianni Franciolini

■ Secondo episodio; Scen.: Cesare Zavattini, Luigi Chiarini, da un soggetto di C. Zavattini; F.: Enzo Serafin; Int.: Alida Valli (se stessa); Prod.: Alfredo Guarini per Alfredo Guarini / Film Costellazione / Titanus ■ 35mm. D.: 19'. Bn. Versioni italiana e francese / Italian and French versions ■ Da: Ripley's Film

■ Proiezione della versione italiana e del diverso finale della versione francese / Screening of the Italian version and of the different ending of the French version

Alida Valli viene invitata dalla propria massaggiatrice ad una festicciola in casa sua. A contatto con quell'ambiente semplice e popolare, l'attrice è colta da un sentimento misto di rimpianto per una vita "normale" e "casalinga" e d'invidia per la felicità sentimentale della ragazza. Il film è imperniato sul "retroscena" umano, privato, di quattro attrici famose, ciascuna al centro di un episodio. Oltre alla Valli si tratta di Ingrid Bergman, Isa Miranda, Anna Magnani.

Ernesto G. Laura, *Alida Valli*, Roma 1979

Alida Valli is invited by her masseuse to a party at her house. In that simple working-class world the actress is struck by a feeling half-way between regret for a "normal" and "homely" life and envy for the romantic happiness of the girl. The film hinges on the human and private aspect of four famous actresses, each one featuring in their own episode. As well as Alida Valli, there are Ingrid Bergman, Isa Miranda and Anna Magnani.

Ernesto G. Laura, *Alida Valli*, Roma 1979





L'importanza di Humphrey Jennings nel panorama cinematografico britannico è un fatto riconosciuto ormai da tempo. Già nel 1954, Lindsay Anderson lo aveva definito l'unico vero poeta che il cinema britannico avesse mai prodotto, e questa affermazione è valida ancora oggi, cinquant'anni dopo. Eppure, fuori dalla Gran Bretagna il suo lavoro è ancora scarsamente conosciuto e apprezzato, e anche in patria Jennings sembra non ricevere la considerazione che merita.

Senza dubbio uno dei motivi deriva dal tipo di film che Jennings ha girato nella sua breve esistenza (è morto nel 1950, a soli 43 anni, in seguito a una caduta in Grecia da un dirupo mentre faceva sopralluoghi per alcune riprese in esterni). I suoi film erano documentari e opere di propaganda, realizzati soprattutto per la GPO Film Unit e la compagnia che ne avrebbe poi preso il posto durante la guerra, la Crown Film Unit. Mostravano la vita e il coraggio inglesi sotto l'attacco tedesco durante la seconda guerra mondiale, il periodo in cui la produzione di Jennings diede i risultati più importanti. Ma il loro profondo contenuto, intensamente personale e lirico, realistico e surreale al tempo stesso, non aveva niente a che spartire con la blanda ufficialità tipica di questo genere.

Jennings si avvicinò alla produzione cinematografica nel 1934, con un bagaglio di interessi e di competenze estremamente vasto. Cresciuto in una famiglia di artisti, veniva considerato l'intellettuale di punta dell'università di Cambridge. I suoi interessi erano molteplici: discipline letterarie e storiche, pittura, fotografia, scenografia teatrale. Conosceva e apprezzava il surrealismo francese, e anche i suoi lavori ne furono molto influenzati, sviluppando uno stile in cui si mescolavano elementi diversi. Si immerse nello studio della storia britannica, affascinato soprattutto dal modo in cui la rivoluzione industriale aveva trasformato la vita, la cultura e l'immaginario del paese. Nel 1937, assieme a un gruppo di poeti, antropologi, seguaci di Freud, surrealisti e sperimentatori di vario genere diede vita a un nuovo movimento, denominato Mass-Observation, che si prefiggeva di documentare la vita, il pensiero e i sogni della gente comune. Il suo film del 1939, *Spare Time*, mostra chiaramente l'influenza di questo movimento.

Ma fu il fervore della seconda guerra mondiale a mettere a fuoco tutti i suoi interessi e i suoi diversi talenti, ai quali si univa ora qualcosa di nuovo: un crescente senso di partecipazione non paternalistica alle vicende dei lavoratori, e la capacità di saperli rappresentare sullo schermo con una naturalezza allora sconosciuta al cinema britannico. Da un certo punto di vista, i film girati da Jennings durante la guerra – su cui si concentra il nostro programma – presentano una testimonianza sentita e inestimabile di come appariva e di quello che percepiva la Gran Bretagna nelle diverse fasi del conflitto, dal 1939 al 1945.

Ripercorrendo queste tracce, è possibile delineare la straordinaria crescita stilistica che caratterizza la cinematografia di Jennings. L'arte surrealista e il suo istinto naturale lo avevano portato ad apprezzare le contrapposizioni sorprendenti di immagini; lo scompiglio della guerra, catturato sul posto, gli offrì del materiale ideale. Jennings e la sua troupe scandagliavano Londra e le province alla

Humphrey Jennings' eminence in British films is long-established. Lindsay Anderson, writing in 1954, declared him the only true poet British cinema had produced, and that claim is still valid fifty years on. Yet outside of Britain, knowledge and appreciation of his work is patchy; and even inside Britain, Jennings' fame is nowhere near as widespread as it should be. One reason for this, no doubt, is the kind of films Jennings made during his relatively short life (he died in 1950, aged 43, after falling off a cliff in Greece while scouting for locations). In outward form they were documentary and propaganda films, chiefly made through the GPO Film Unit and its wartime successor the Crown Film Unit: they told of British life and courage under German attack during the Second World War, the period of Jennings' highest achievement. But their inner content – intensely personal and lyrical, both realistic and surreal – had nothing of bland officialdom about it.

Jennings arrived in films in 1934 with formidably wide interests and gifts. He came from an artistic family, and was regarded as the star intellectual of his time at Cambridge University. His interests were manifold: literary and historical scholarship, painting, photography, theatre design. He knew and championed the French Surrealists, and his own art works developed a collage style very much under their influence. He soaked himself in British history and the ways in which the 19th century's Industrial Revolution had changed the country's life, culture, and imagination. In 1937 he joined poets, anthropologists, Freudians, Surrealists and other explorers in establishing a newly-formed movement, Mass-Observation, dedicated to the documenting of ordinary people's lives, thoughts, and dreams. Jennings' 1939 film *Spare Time* showed the movement's influence clearly.

But it took the heat of the Second World War for all his gifts and interests to come into focus, and to be further enlivened by something new: a growing, non-patronising sympathy for working people, and an ability to present them on the screen with an ease new in British cinema. On one level Jennings' war films – the focus of our selection – present an invaluable and humane record of how Britain looked and felt at different stages of the 1939-45 war. Along the way, we can trace Jennings' startling stylistic growth as a film-maker. Surrealist art and his own instincts taught him to appreciate surprising juxtapositions in images; the chaos of war, caught on the spot, gave him ideal material. Jennings and his crew scoured London and the provinces for images and people with stories to tell; but the films were essentially formed in the cutting-room, where images were mixed and matched in ways dazzling, surprising and moving, matched to soundtracks of equal complexity. Some of the tricks developed in Jennings' films, like sound bleeding in from the next shot before the current shot is finished, have since become commonplace: but there is nothing ordinary or tired about their use here. Stewart McAllister was his cutting-room wizard, and he played a major part in shaping Jennings' films. Working without each other, neither achieved the same level of success.

After the war, Jennings seemed adrift from the times – still making films, but lacking any burning incentive in a country facing the

ricerca di immagini e di persone capaci di raccontare una storia; ma i film prendevano forma soprattutto nella sala montaggio, quando le inquadrature venivano mescolate e accostate con effetti disorientanti e toccanti al tempo stesso, accompagnate da colonne sonore altrettanto complesse. Alcuni dei trucchi sviluppati da Jennings per i suoi film, come il sonoro che si insinua nella scena successiva prima che quella precedente sia finita, sono poi diventati di uso comune: ma nella sua opera il loro uso non ha niente di scontato. Stewart McAllister, il suo mago del montaggio, ebbe un ruolo fondamentale nel dare forma ai film di Jennings. Una volta terminata la loro collaborazione, nessuno dei due riuscì a ottenere risultati altrettanto importanti.

Dopo la guerra, Jennings sembrò perdere contatto con la realtà del suo tempo; girava ancora film, ma non era più mosso dalla stessa urgenza, non in un paese che doveva fare i conti con le sfide della ricostruzione e del ripristino industriale, e che cercava una sua nuova identità in tempo di pace. È difficile prevedere quali strade Jennings avrebbe potuto percorrere nel cinema britannico degli anni Cinquanta: i documentari cinematografici stavano scomparendo, e l'industria dei lungometraggi non aveva bisogno di poeti. Eppure Jennings non è scomparso, è qui con noi in questo festival. E in un mondo che sembra più cattivo giorno dopo giorno, i suoi film ci permettono di vivere un'esperienza trasfigurante, e di trovare bellezza, forse anche speranza, tra gli orrori della guerra, raccontandoci la bontà di uomini e donne, e la meraviglia della vita.

different challenges of reconstruction, repairing industry, and manufacturing a peacetime identity. It's hard to see how he could have developed in Britain's cinema of the 1950s: cinema documentaries were dying, and the feature industry didn't want poets. But Jennings has not vanished; he's here among us at this festival. And in a world that grows nastier by the day his films offer a transfiguring experience, finding beauty, even hope, in war's horrors, telling us about the good hearts of men and women, and the wonder of life.

PROGRAMMA 1 / PROGRAM 1

LOCOMOTIVES GB, 1935 Regia: Humphrey Jennings

■ M.: Humphrey Jennings; Direttore delle musiche: John Foulds; Prod.: GPO Film Unit ■ 35mm. D.: 8' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive

Metà degli anni Trenta: la Gran Bretagna è in pace, e Jennings ha il tempo di giocare coi treni, quelli in miniatura del Science Museum di Londra. Così come per altri primissimi film realizzati da Jennings con la GPO Film Unit, si può dire che questa sia più un'opera di montaggio che di regia. Ciononostante, resta intatto il valore di questo breve filmato, che riflette una delle principali ossessioni dell'autore, quella dei processi e dei prodotti della rivoluzione industriale e della fusione di scienza e immaginazione. "Le macchine", scrisse Jennings, "sono animali fatti dall'uomo": ecco quindi il suo tributo al cavallo d'acciaio.

The mid 1930s: Britain is at peace, leaving time for Jennings to play with trains – model trains from the Science Museum in London. Like other very early Jennings titles made at the GPO Film Unit the film is more edited than directed. But this little film is still important, for it reflects a key obsession with the process and products of the Industrial Revolution and the fusion of science with the world of imagination. "Machines", Jennings wrote, "are animals made by men": so here is his homage to the iron horse.

MAKING FASHION GB, 1938 Regia: Humphrey Jennings

■ E.: Jonah Jones; Direttore del colore: Joan Bridge; Direttore delle musiche: Harold Sandler; Trucco: Max Factor; Int.: Lady Bridget Poulett, Peggy Hamilton, Biddy Weir e membri dello staff di Norman Hartnell; Prod.: Adrian Klein, in collaborazione con Norman Hartnell, per Dufay-Chromex ■ 35mm. D.: 7' a 24 f/s [estratto; film completo: 15' / extract; complete film: 15']. Col. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive

Nel 1937-38, Jennings lavorò a tre film che dovevano mostrare il sistema Dufaycolor. Certamente l'intenzione non era quella di presentare la vita così come la conosceva gran parte del pubblico cinematografico, tanto più che questa sfilata di moda presentava gli abiti che Norman Hartnell, il più importante stilista britannico, realizzava per la casa reale e per l'aristocrazia britannica. Donne slanciate sfilano davanti alla cinepresa con abiti dai nomi evocativi: Cinnamon, Casino, e Tarzan (in parte realizzato con vera pelliccia di scimmia). Per Jennings, questa pellicola avrebbe potuto rappresentare un compito ingrato, ma ricordiamoci che egli era un surrealista, e chissà quali scenari onirici interiori si stavano smuovendo.

In 1937-38, Jennings worked on three films designed to show off the Dufaycolor process. They were certainly not designed to present life as most of the cinema audiences knew it, least of all this fashion parade featuring the dresses of Norman Hartnell, the major British fashion designer for royals and the aristocracy. Willow ladies pass before the camera in outfits with names like Cinnamon, Casino, and Tarzan (the last featuring monkey fur). For Jennings this film might have been an awful chore; but remember, he was a Surrealist, and who knows what inner dream landscapes were being stirred.

SPARE TIME GB, 1939 Regia: Humphrey Jennings

■ Scen.: Humphrey Jennings; Commento: Laurie Lee; E.: Henry Fowle; M.: Stewart McAllister; Su.: Yorke Scarlett, Ken Cameron; Int.: cittadini di Sheffield, Manchester, Bolton e Pontypridd, the Steel Peach and Tozer Phoenix Works Band, the Manchester Victorian Carnival Band, the Handel Male Voice Choir; Prod.: Alberto Cavalcanti, per GPO Film Unit ■ 35mm. D.: 15' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive

Ecco una testimonianza di come la classe lavoratrice passasse il proprio tempo libero nel nord dell'Inghilterra e nel Galles: cantando nei cori, recitando, visitando un parco dei divertimenti, suonando "Rule Britannia" con una banda di kazoo in una giornata grigia e triste. Questo è il primo film dove Jennings inizia chiaramente a essere Jennings. La scena dei suonatori di kazoo suscitò le critiche di alcuni colleghi, che la ritenevano indice del "freddo disprezzo" che Jennings nutriva nei confronti dei divertimenti della gente comune. Ma nel film non vi è traccia di questo disprezzo: solamente l'occhio impassibile di un membro del movimento britannico Mass-Observation (impegnato a documentare la vita delle persone comuni), e l'istinto di un surrealista che sapeva riconoscere una scena bizzarra quando questa gli si presentava davanti agli occhi.

A record of how working-class people spend their leisure time in the north of England and Wales, singing in choirs, acting, visiting an amusement park, playing "Rule Britannia" in a kazoo band on a grey and miserable day. This is the first film where Jennings is clearly beginning to be Jennings. The kazoo band sequence stirred fierce criticism from some colleagues, who thought it demonstrated Jennings' "cold disgust" at ordinary people's amusements. But there is no disgust: merely the unflinching eye of a member of Britain's new Mass-Observation movement (dedicated to documenting ordinary lives), and the instincts of a Surrealist who knew a bizarre sight when he saw one.



THE FIRST DAYS GB, 1939 Regia: Humphrey Jennings, Harry Watt, Pat Jackson

■ Commento: Robert Sinclair; M.: R.Q. McNaughton; Su.: Ken Cameron; Prod.: Alberto Cavalcanti, per GPO Film Unit ■ 35mm. D.: 23' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version
■ Da: National Film and Television Archive

Settembre 1939. La Gran Bretagna non era ancora in guerra, e, in mancanza di progetti precisi, i cineasti della GPO Film Unit scesero nelle strade di Londra per cogliere il trambusto della capitale che si stava adattando alle nuove condizioni. Alcune scene sono di svago; tutte sono intense e ben riuscite. Jennings era a capo di una delle tre unità di ripresa, e il montaggio di R.Q. McNaughton si rivelò essenziale nel dar corpo al diverso materiale. L'impronta di Jennings è comunque chiaramente identificabile in molte immagini, come quella in cui un gatto guarda in cielo, verso un pallone di sbarramento: un oggetto di guerra che sembra fatto su misura per un dipinto surrealista.

September 1939. Britain was now at war, and the film-makers at the GPO Film Unit, lacking any firm assignment, took to the streets to capture the bustle of a capital city adjusting to the new conditions. Some sequences are recreations. All are vivid and effective. Jennings headed one of three camera units, and R.Q. McNaughton's editing proved crucial in knitting the material together; but Jennings' stamp remains on many images, especially when a cat looks up into the sky at a barrage balloon – an object of war made to measure for a Surrealist painting.

PROGRAMMA 2 / PROGRAM 2

WELFARE OF THE WORKERS GB, 1940 Regia: Humphrey Jennings

■ Commento: Ritchie Calder; F.: Jonah Jones; M.: Jack Lee, Joe Mendoza; Su.: Ken Cameron; Int.: Ernest Bevin (Ministro del Lavoro e della Leva), Will Fyffe; Prod.: Harry Watt, J. B. Holmes, per GPO Film Unit/Ministry of Information ■ 35mm. D.: 10' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive

Il tema principale è quello delle condizioni degli operai in tempo di guerra. Il film però si propone anche di alzare il morale del paese in seguito all'invasione tedesca attraverso il Canale della Manica e alla ritirata britannica di Dunquerque all'inizio dell'estate 1941. Niente in questo materiale riuscì a infiammare Jennings, eppure questo modesto film riesce a riflettere vividamente il tempo e il luogo in cui venne girato, e permette all'autore di costruire un vocabolario visivo che indagherà poi con maggiore autorevolezza nei lavori successivi. Will Fyffe, la figura che vediamo intrattenere i lavoratori alla mensa, era un comico scozzese, anche se probabilmente spingerà alcuni di noi a consumare i propri pasti altrove.

Wartime working conditions in industry is the principal theme. The film also aims to boost morale in the wake of Germany's invasions across the English Channel and the British retreat in early summer 1940 from the beaches at Dunkirk. None of this material set Jennings on fire, but this modest film vividly reflects its time and place, and shows him building a visual vocabulary to be explored more powerfully later. Will Fyffe, seen entertaining in the workers' canteen, was a Scottish comedian, though he'd prompt some of us to eat our lunch elsewhere.

LONDON CAN TAKE IT! GB, 1940 Regia: Humphrey Jennings, Harry Watt

■ Commento: Quentin Reynolds; F.: Jonah Jones, Henry Fowle; M.: Stewart McAllister; Su.: Ken Cameron; Prod.: GPO Film Unit, per Ministry of Information ■ 35mm. D.: 10' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive

Se con *Welfare of the Workers* Jennings sembra ancora esitare, con *London Can Take It!* irrompe con forza nel bel mezzo del blitz, il bombardamento tedesco su Londra che ebbe inizio nel settembre 1940 e che nei tre mesi successivi uccise più di 13.000 persone e ne ferì circa 18.000. "Non è il pericolo delle bombe in sé a preoccupare", Jennings scriveva alla moglie, trasferitasi con i figli in America, "ma la devastazione che si lasciano dietro: l'odore di morte e di rovine e l'ambiguità di ritrovarsi all'alba di un nuovo giorno. Gli spazi vuoti nel profilo della città. L'orrore fumante. Il mattino dopo".

Girato in breve tempo utilizzando sei troupe, si rivolgeva al pubblico USA con un obiettivo contraddittorio: da un lato, infatti, cercava di assicurare l'America del fatto che la Gran Bretagna non era stata vinta e, dall'altro, la voleva persuadere ad abbandonare

If *Welfare of the Workers* dithers, *London Can Take It!* vigorously strides straight into the Blitz – the German bombardment of London, begun in September 1940, that killed over 13,000 and severely injured almost 18,000 before the end of the year. "It's not the danger itself that bothers one", Jennings wrote to his wife, now evacuated with their children to America, "but the mess afterwards – the smell of death and ruin and ambiguity meeting the daylight again. The gaps in the landscape. The smoking horror. The next morning".

Rapidly shot using six camera units, the film was aimed at American audiences with the contradictory purpose of assuring them that Britain was not beaten and persuading America to shake off its isolation and join the fight. Quentin Reynolds, who speaks his own commentary, was the war correspondent for the American

121



il suo isolamento e a prendere parte al conflitto. Quentin Reynolds, voce narrante e autore del commento, era il corrispondente di guerra per la rivista Americana "Collier's Weekly". Il film venne fatto uscire in tutta fretta nell'ottobre 1940, anche se la Gran Bretagna ne vide una versione ridotta, intitolata *Britain Can Take It!*.

magazine "Collier's Weekly". The film was rush-released in October 1940; Britain itself saw a shorter version, called *Britain Can Take It!*.

THE HEART OF BRITAIN GB, 1941 Regia: Humphrey Jennings

■ **Commento:** Jack Holmes; **E:** Henry Fowle; **M.:** Stewart McAllister; **Mu.:** Ludwig van Beethoven, Georg Friedrich Händel, eseguita dalla Huddersfield Choral Society e dalla Hallé Orchestra diretta da Sir Malcolm Sargent; **Su.:** Ken Cameron; **Int.:** George Good (operaio siderurgico), Mrs Patterson (lavoratrice del Women's Volunteer Service a Coventry); **Prod.:** Ian Dalrymple, per Crown Film Unit/ Ministry of Information ■ 35mm. D.: 9' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version ■ **Da:** National Film and Television Archive

Subito dopo il film sul blitz dell'ottobre 1940, Jennings si spostò da Londra per documentare gli effetti della guerra nel centro e nel nord dell'Inghilterra, realizzando un film che uscì nel febbraio dell'anno seguente. Coventry e altre città della provincia sono state martellate dai bombardamenti, così ci racconta il film, ma Hitler non può distruggere il senso di comunità e il potere rinfanciante di una tazza di tè. Al termine, un gruppo di bombardieri animati dal desiderio di vendetta prende il volo diretto in Germania, sulle note dell'Alleluia di Händel: una dichiarazione insolitamente belligerante da parte di Jennings, ma anche un tipico esempio di straordinario contrappunto che interessa immagini, musica e parole.

Immediately following the Blitz film in October 1940, Jennings travelled outside London to document the war's effect on the middle and north of England; the film was released the following February. Coventry and other provincial cities have been hammered by bombs, the film tells us, but Hitler cannot destroy the country's community spirit and the restorative powers of a cup of tea. At the end, bombers bent on revenge set off for Germany to the sound of Händel's Hallelujah Chorus: an unusually belligerent war statement from Jennings, but a typical example of the film's powerful counterpoint of images, music, and words.

WORDS FOR BATTLE GB, 1941 Regia: Humphrey Jennings

■ **Scen.:** Humphrey Jennings; **Voce del commento:** Laurence Olivier; **E:** Henry Fowle; **M.:** Stewart McAllister; **Mu.:** Ludwig van Beethoven, Georg Friedrich Händel, eseguita dalla London Symphony Orchestra diretta da Sir Malcolm Sargent; **Su.:** Ken Cameron; **Prod.:** Ian Dalrymple, per Crown Film Unit/Ministry of Information ■ 35mm. D.: 8' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version ■ **Da:** National Film and Television Archive

Mentre a Londra imperversava la guerra, la squadra di Jennings, ormai stabilmente collocata sotto l'ala protettiva del governo e rinominata Crown Film Unit, trasferì la propria sede a Denham, nella campagna, dove questo film poté essere montato in condizioni di relativa sicurezza. Tutto il materiale proviene da riprese precedenti della Unit, alcune dello stesso Jennings. La particolarità del progetto deriva dal compendio di citazioni che compongono la colonna sonora (tra le quali figurano quelle di Churchill, Abraham Lincoln e William Blake, che per Jennings fu una delle maggiori fonti di ispirazione) e anche dal modo con cui queste "parole per la battaglia" fondono l'eroico passato col pericoloso presente. Nel marzo del 1941 Jennings registrò la colonna sonora con la London Symphony Orchestra nella migliore sala da concerti della capitale, la Queen's Hall; otto settimane dopo i bombardamenti distrussero l'edificio, e con esso tutti gli strumenti dell'orchestra.

With war raging in London, Jennings' outfit, now firmly tucked under the Government's wing and renamed the Crown Film Unit, moved its headquarters to Denham in the country, where this film was compiled in relative safety. All the footage derives from previous Unit films, some by Jennings. The singularity arises from the soundtrack's compendium of quotations – including Churchill, Abraham Lincoln, and one of Jennings' great inspirations, William Blake – and the way these "words for battle" blend the heroic past with the dangerous present. In March 1941, Jennings recorded the soundtrack with the London Symphony Orchestra at the capital's best concert venue, Queen's Hall; eight weeks later bombing destroyed the building, along with all the orchestra's instruments.

LISTEN TO BRITAIN GB, 1942 Regia: Humphrey Jennings, Stewart McAllister

■ **Scen.:** Humphrey Jennings, Stewart McAllister; **E:** Henry Fowle; **M.:** Humphrey Jennings, Stewart McAllister; **Ass.R.:** Joe Mendoza; **Direttore di produzione:** Dora Wright; **Su.:** Ken Cameron; **Int.:** Myra Hess, RAF Symphony Orchestra diretta dal tenente colonnello R.P. O'Donnell, Howard Ferguson (voltapagine), Flanagan e Allen, Leonard Brockington; **Prod.:** Ian Dalrymple, per Crown Film Unit/Ministry of Information ■ 35mm. D.: 20' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version ■ **Da:** National Film and Television Archive

L'importanza del montaggio di Stewart McAllister nel lavoro di Jennings venne ribadita dalla co-regia a lui accreditata per questo film, un capolavoro compatto, assoluto. In questo caso era parti-

Stewart McAllister's importance as Jennings' editor was recognised by his shared directorial credit on this film, a compact and absolute masterpiece. Shaping the audio-visual flow was

colarmente importante riuscire a dar forma al flusso audiovisivo, dal momento che il film non presenta un commento che possa guidare (o distogliere) l'attenzione degli spettatori. L'opera è interamente costituita dal suono di radio, fabbriche, piste da ballo, miniere, ferrovie, concerti di musica classica, aerei in volo, uccelli, zoccoli di cavalli: i suoni di un paese che fa i conti con la guerra e con la vita che continua. E dietro tutto ciò si nasconde un sottile messaggio di propaganda: ecco chi siamo noi inglesi, ed è per questo che combattiamo. Il film venne girato nell'estate del 1941, quando il bersaglio del fuoco tedesco si era spostato a est, verso la Russia. La pianista Myra Hess, tra gli interpreti principali, diede il via a una popolarissima serie di concerti che si tenevano a ora di pranzo presso la National Gallery. L'eterogeneità del pubblico che assiste al concerto era tipica di questi eventi, anche se non prevedeva sempre la presenza della regina Elisabetta, come invece succede in questo caso.

particularly important here, for there is no commentary to direct (or detract) our attention. The film is entirely made up of sounds from the radio, the factory, the dance floor, the mine, the railways, the classical concert, planes in the skies, birds, horses' hooves: the sounds of a country getting on with life and the war together. And behind it all lies a subtle propaganda message: this is who we British are, and this is why we are fighting. The film was shot in the summer and early autumn of 1941, when German firepower had moved eastwards, towards Russia. The pianist Myra Hess, prominently featured, established a popular series of lunchtime concerts at the National Gallery. The cross-section of types and classes seen in the audience is typical, though the gathering didn't always include Queen Elizabeth, as it does here.

PROGRAMMA 3 / PROGRAM 3

FIRES WERE STARTED GB, 1943 Regia: Humphrey Jennings

■ Scen.: Humphrey Jennings; Collab. alla scen.: Maurice Richardson; E.: C. Pennington-Richards; M.: Stewart McAllister; Scgf.: Edward Carrick; Mu.: William Alywn; Su.: Ken Cameron, Jock May; Int.: George Gravett (sottufficiale Dykes), Philip Wilson-Dickson (agente Walters), Fred Griffiths (Johnny Daniels), William Sansom (Mike Barrett), Lori Rey ("Colonel"), Johnny Houghton ("Jacko"), T.P. Smith (B.A. Brown), John Barker (Joe Vallance); Prod.: Ian Dalrymple, per Crown Film Unit ■ 35mm. D.: 63' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version
■ Da: National Film and Television Archive

Nel 1969 lo scrittore Daniel Millar definì questo film "l'opera migliore nella storia del cinema britannico". Senza dubbio è di una delle opere migliori nella carriera di Jennings. "Sicuramente si tratta di un passo avanti per me come regista", ebbe a scrivere alla moglie nell'aprile del 1942, quando il film era in fase di produzione; "sto imparando a capire le persone e non solamente a guardarle, a far loro la predica o a commiserarle". È straordinaria l'intesa che vediamo instaurarsi tra Jennings e il suo cast di attori non professionisti, tutti membri delle Forze Ausiliarie Antincendio di Londra: il calore e la naturalezza di questi ritratti fanno del film una pietra miliare del cinema britannico per la sua efficace rappresentazione della gente comune ripresa nello svolgimento delle proprie attività lavorative. Girato nella zona portuale dei docks, nell'East End londinese, il film rimette in scena il blitz del 1940-41, utilizzando gli edifici già danneggiati dai tedeschi, che qui vengono nuovamente dati alle fiamme. "È difficile poter dire dove finisca il film e dove abbiano inizio le condizioni che ne hanno permesso la realizzazione", scrisse Jennings alla moglie, ma è proprio la confusione che circonda le riprese a dare a *Fires Were Started* una notevole impronta di realismo. Dopo la fine della guerra, William Sansom, che qui interpreta la nuova recluta del servizio antincendio, ebbe successo come scrittore di romanzi e racconti. Le azioni e i comportamenti degli interpreti, dichiarò, erano assolutamente autentici, se non per un particolare: nel film non vi era traccia di linguaggio scurrile.

In 1969 one writer, Daniel Millar, declared this film "the highest achievement in British cinema". It is certainly close to being Jennings' highest achievement. "Definitely an advance in film-making for me", he wrote to his wife in April 1942 when the film was in production; "really beginning to understand people and not just looking at them and lecturing or pitying them". The rapport he shows with his cast of amateurs, members of London's Auxiliary Fire Service, is certainly remarkable: the warmth and ease of the portrayals makes this a milestone in British cinema' representation of ordinary people doing a job. Shot in the docklands area of London's East End, the film recreates the Blitz of 1940-41, using buildings already damaged once by the Germans and now set alight all over again. "Nobody is quite sure where the film ends and the conditions of making it begin", Jennings informed his wife, though through the chaos the crew achieved a remarkable degree of realism. After the war, William Sansom, seen as the new boy at the fire station, found success as a novelist and short story writer. Action and behaviour in the film, he revealed, was entirely authentic except for one detail: no-one in the film used foul language.

THE EIGHTY DAYS GB, 1944 Regia: Humphrey Jennings

■ Commento: Edward R. Murrow; E: Cyril Arapoff, Teddy Catford; M.: Stewart McAllister; Su.: Ken Cameron; Prod.: Humphrey Jennings, per Crown Film Unit/ Ministry of Information
 ■ 35mm. D.: 14' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive

Nell'estate del 1944, la Gran Bretagna e i londinesi speravano che la guerra fosse ormai giunta alle sue fasi conclusive. Ma poi, il 13 giugno, Hitler sferrò l'attacco con le nuove bombe V-1, teleguidate e imprevedibili. Per otto giorni il sud dell'Inghilterra venne bombardato: ci furono 5.375 morti e 15.258 feriti gravi. Jennings venne inviato per raccogliere una documentazione filmata dell'evento che gettò nel panico un paese ormai stremato. Non vi è traccia qui dell'allegro cameratismo che caratterizzava i film precedenti; ma ciò che rimane intatta e perfettamente vigile è l'attenzione del regista per il dettaglio evocativo e la sua capacità di saper cogliere lo stato d'animo della nazione. La parte iniziale e quella finale del film si avvalgono del commento del giornalista radio-televisivo Edward R. Murrow; nella parte centrale, invece, sono sufficienti lo stridore delle bombe, il silenzio e le esplosioni a raccontare tutto ciò che è necessario sapere.

A DIARY FOR TIMOTHY GB 1944-45 Regia: Humphrey Jennings

■ Scen.: Humphrey Jennings; Autore del commento: E. M. Forster; Voce del commento: Michael Redgrave; E: Fred Gamage; M.: Alan Osbiston, Jenny Hutt; Mu.: Richard Addinsell, eseguita dalla London Symphony Orchestra diretta da Muir Mathieson; Su.: Ken Cameron, Jock May; Int.: Timothy Jenkins (neonato), la famiglia Jenkins, Alan Bloom (contadino), Goronwy Jones (minatore), Bill Perry (ingegnere ferroviario), Peter Roper (pilota della RAF), John Gielgud (Amleto), George Woodbridge (becchino), Dame Myra Hess, Stuart Hibbard, Frederick Allen; Prod.: Basil Wright, per Crown Film Unit ■ 35mm. D.: 39' a 24 f/s. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive

Produzione avviata nell'autunno del 1944, quando tutti speravano che la Gran Bretagna stesse ormai uscendo dalla guerra, *A Diary for Timothy* prende spunto dalla nascita di un bambino, il 3 settembre 1944 (giorno del quinto anniversario della guerra per la Gran Bretagna), per realizzare un film che in modo tenero e vagamente malinconico riflette sul passato e sul presente del conflitto, e sul possibile futuro della nazione. Durante i primi mesi di vita di Timothy, Hitler lancia la sua nuova arma segreta, la bomba V-2, in grado di viaggiare più veloce del suono; gli Alleati subiscono una battuta d'arresto ad Arnhem; il pubblico accorre in massa a una nuova messa in scena dell'*Amleto*; un coro di bambini rende omaggio ai russi con una canzone; Timothy Jenkins, innocente, inconsapevole e protetto nell'avvolgente abbraccio della culla, barbuglia e si succhia il dito mentre un futuro incerto gli si delinea attorno. Un commento a tratti fiorito, scritto dallo scrittore E.M. Forster, ci guida attraverso questo intreccio e lascia il piccolo Timothy con questa riflessione: "Sarai anche tu tanto avido di denaro e di potere da calpestare le più basilari norme di civiltà così come hanno fatto loro in passato? O riuscirete, tu e tutti gli altri bambini, a rendere il mondo un posto diverso?" Né il neonato, né Jennings potevano conoscere la risposta a questa domanda; ma forse noi sì. Il film uscì nel marzo 1946.

By the summer of 1944, Britain and Londoners hoped the war was reaching its final stages. Then on 13 June Hitler unleashed his secret weapon, the V-1 bomb, unmanned and unpredictable. For eighty days they fell on southern England, causing 5,375 deaths and 15,258 serious injuries. Jennings was dispatched to mastermind a film report on a phenomenon that left the country panicked and exhausted. The cheerful camaraderie displayed in the earlier films is gone; but what remains, working at full power, is Jennings' eye for the resonant detail and his ability to measure the country's heartbeat. The beginning and end of the film uses commentary by the American broadcaster Edward R. Murrow; for the central chunk, the buzzing bombs, silence, and explosions tell us all we need to know.

Set up as a production in the autumn of 1944 when people hoped Britain's war was petering out, *A Diary for Timothy* uses the birth of a baby on 3 September 1944 (the war's fifth anniversary in Britain) to mount a film that in a tender, vaguely melancholy mood mulls over the war's past and present, and Britain's possible future. During Timothy's first months Hitler launches his new secret weapon, the V-2 bomb, flying faster than sound; the Allies experience a setback at Arnhem; audiences flock to a production of *Hamlet*; a children's choir salutes the Russians in song; and snug in his cot, Timothy Jenkins, innocent and unknowing, gurgles and sucks his fingers as the uncertain future stretches before him. A sometimes flowery commentary written by the novelist E.M. Forster guides us through the patchwork and leaves baby Timothy with this thought: "Are you going to have greed for money or power ousting decency from the world as they have in the past? Or are you going to make the world a different place – you and all the other babies?" Neither the baby nor Jennings could know the answer; we perhaps do. The film was released in March 1946.





Dopo una terza edizione in formato ridotto, sia nel senso del tema (gli *home movies*) che in quello delle proporzioni, cinema² ritorna quest'anno con sette programmi di *found footage*, rielaborazioni, compilazioni, film-saggio, esperimenti e cine-riciclaggi di ogni genere. Cercando come al solito una forma ibrida tra la retrospettiva e la vetrina di novità, cinema² presenta quest'anno una selezione di film e video realizzati

riutilizzando, nelle forme e nei modi più diversi, un solo ed unico altro film. Il nome scelto per il programma è "directorS' cutS", dove l'enfasi maiuscola è sulle lettere finali, quelle che trasformano il *director's cut* singolare e autoriale in una moltiplicazione tanto di autori (almeno due: quello del film originale e quello del suo *détournement*) che di tagli: non uno, destinato a chiudere il film in una presunta versione definitiva, ma innumerevoli, che lo aprono a nuove instabili figure e strutture, liberandone segreti e fantasmi.

Il programma, che cerchiamo costantemente di rendere il meno possibile prigioniero dei suoi criteri, si arricchisce quest'anno di esempi eccentrici e per questo decisivi. Se dalla storia "ufficiale" del cinema riproponiamo il geniale *Innocence Unprotected* di Dusan Makavejev, da quella pressoché dimenticata riemergono i *Flicker Flashback* prodotti da Richard Fleischer per la RKO negli anni '40. Dagli archivi televisivi spunta uno splendido esempio di film-saggio su *L'Argent* di Bresson, firmato da Farocki e Bitomsky, mentre i lavori di Berriatúa su *Der letzte Mann* e *Tartüff* di Murnau sono tra i migliori esempi della recente produzione di documentari che accompagnano le riedizioni di classici in DVD. Contributo infine particolarmente significativo è quello degli artisti che usano il cinema (o dovremmo chiamarli filmmaker che usano l'arte?) come Pierre Huyghe e Mark Lewis, in opere che indicano sia la vitalità delle pratiche di rielaborazione, sia un limite evidente: quello della sala cinematografica tradizionale, inadatta ad accogliere le sempre più diffuse e interessanti installazioni video e proiezioni multi-schermo.

Quello che interessa cinema², a maggior ragione in questa edizione, non è solo mostrare cosa un film può diventare, ma soprattutto (nell'ottica di quella filologia perversa che è la nostra specialità) come gli stessi film originali, candidati vagamente consenzienti, sembrano aver promesso o prefigurato le trasformazioni di cui sono oggetto. Ecco perché abbiamo escluso facili parodie, improbabili travestimenti e mimetismi, che sembrano abusare del film originale senza essere in grado di coglierne l'essenza, senza instaurare quel rapporto di seduzione e rivelazione reciproca che fa la differenza.

Following last year's decision to reduce formats, in terms of both subject (*home movies*) and size, this year cinema² is back with seven programmes, featuring *found footage*, reworkings, compilations, film essays, experiments and recyclings in all shapes and forms. In search, as always, of a hybrid form between the new and the retrospective, cinema² 2004 will be presenting a selection of films and videos made by reshaping, in a wide variety of ways and means, a single other film. The name we have chosen for this programme is "directorS' cutS", where the use of capitals highlights the final letters. This transforms the single authorial slant of *director's cut* into a plurality of authors (at least two: the original director and the person responsible for the *détournement*) and a plurality of cuts (not just one, intended to fix the film in a single, definitive version, but numerous cuts that open it up to new and unstable forms and structures, releasing hidden secrets and ghosts).

The programme, which we seek constantly to free as far as possible from the burden of its own selection criteria, is particularly rich this year, thanks to a series of eccentric and therefore fundamental movies. If this means including an "official" classic of film history, such as Dusan Makavejev's brilliant *Innocence Unprotected*, it also means screening forgotten gems such as Richard Fleischer's *Flicker Flashbacks*, produced for RKO in the 1940s. A splendid film study of Bresson's *L'Argent* made by Farocki and Bitomsky emerges from the TV archives, whereas Berriatúa's documentaries on Murnau's *Der letzte Mann* and *Tartüff* are among the best of the recent documentaries produced to accompany the re-release of movie classics on DVD. Last of all, a particularly significant contribution comes from a series of artists who use film (or should we say filmmakers who use art?) such as Pierre Huyghe and Mark Lewis in works that demonstrate both the vitality of the practice of reworking celluloid and the obvious limitations of traditional cinemas, which cannot accommodate an increasingly widespread variety of fascinating video installations and multi-screen projections.

What cinema² seeks to do, especially in this edition, is not only to show what a film can become but, in the light of that perverse philology which is our speciality, above all to show how the originals, these strangely consenting candidates, seem to have foretold or prefigured the transformations they have been subjected to. This is why we have excluded any straightforward parodies or improbable travesties and imitations. They simply take advantage of the original without grasping its essence or establishing that special relationship of reciprocal seduction and revelation that makes all the difference.

PROGRAMMA 1 / PROGRAM 1

AT THE ACADEMY GB, 1974 Regia: Guy Sherwin

■ 16mm. D.: 5'. Bn. ■ Da: Lux

Film di found-footage realizzato interamente con spezzoni di coda Academy, che venivano solitamente utilizzati per segnare l'inizio dei film.

A found-footage film made entirely from Academy leader, which is normally used to cue the start of films.

LIGHT IS CALLING USA, 2003 Regia: Bill Morrison

■ Mu.: Michael Gordon; Prod.: B. Morrison, Hypnotic Pictures ■ 35mm. D.: 8'. Senza dialoghi / No dialogues ■ Da: Bill Morrison

In *Light Is Calling*, un incontro casuale tratto da *The Bells* (1926) di James Young è stato ristampato e montato per accompagnare una composizione musicale di Michael Gordon.

In *Light Is Calling*, a chance encounter from James Young's *The Bells* (1926) has been reprinted and edited to Michael Gordon's composition.

PAPILLON D'AMOUR Belgio, 2003 Regia: Nicolas Provost

■ BetaSP. D.: 4'. Bn. Senza dialoghi / No dialogues ■ Da: Montevideo/Time Based Arts

Nicolas Provost usa una semplice procedura per trasformare brillantemente alcuni frammenti visivi di *Rashomon* in una pura meditazione metafisica su apparenza e realtà.

Nicolas Provost uses a simple procedure to transform brilliantly visual fragments from *Rashomon* to a pure metaphysical meditation on appearance and reality.

ZENTRALE – 2. VERSION Austria, 2002 Regia: Dietmar Brehm

■ 16mm. D.: 9'. Bn. ■ Da: Sixpackfilm

Figure astratte in lento movimento, nelle quali solo un occhio esperto riuscirà a riconoscere il porno originale.

Slowly moving abstract figures in which only a practiced eye can see the original porn.

2 SPELLBOUND USA, 1999 Regia: Les LeVeque

■ BetaSP. D.: 7'30". Bn. Senza dialoghi / No dialogues ■ Da: Les LeVeque

2 Spellbound è il risultato del ri-montaggio, fotogramma per fotogramma, del thriller psicoanalitico di Hitchcock, che dai 111 minuti originali viene trasformato in un video dance.

2 Spellbound is a frame by frame re-editing of Alfred Hitchcock's one hundred and eleven-minute psychoanalytic thriller into a dance video.

PRAIRE STOP, HIGHWAY 41 Svezia, 2004 Regia: J. Tobias Anderson

■ miniDV. D.: 9'26". Col. ■ Da: J. Tobias Anderson

La famosa sequenza dell'aereo che getta diserbante di *North by Northwest*, una delle scene d'azione più celebri del cinema, viene presentata in un'ambientazione animata e priva delle persone, dei veicoli e dei dialoghi che costituivano l'originale.

The famous cropdusting scene from *North by Northwest*, one of the most classic action sequences ever made - but in this version in an animated setting and without the people, vehicles and dialogue that originally create the action.

SHOT – COUNTERSHOT Austria, 1987 Regia: Peter Tscherkassky

■ 16mm (da Super8). D.: 22". Bn. ■ Da: Sixpackfilm

La tecnica del campo-controcampo è un tipico sintagma narrativo lineare. (Peter Tscherkassky)

The shot-countershot-technique is a typical linear narrative syntagma. (Peter Tscherkassky)

APOCRYPHAL MOVIE USA, 2001 Regia: Brian Frye

■ 35mm. D.: 3'. Bn. ■ Da: Brian Frye

Trasformare detriti in dramma. I momenti goffi e "a singhiozzo" sono presi da un lungometraggio low-budget del 1969.

Turning detritus into drama. The awkward moments and "hiccup mistakes" are culled from a 1969 low-budget feature.

**FILM/SPRICHT/VIELE/SPRACHEN** Austria, 1995 Regia: Gustav Deutsch

■ 35mm. D.: 1'. Col. ■ Da: Sixpackfilm

21 frammenti di un lungometraggio. Fatto in India. Trovato a Casablanca. Rilavorato a Vienna. (Gustav Deutsch)

21 fragments of a feature film. Made in India. Found in Casablanca. Re-worked in Vienna. (Gustav Deutsch)

REMAINISCENCES Brasile, 1997 Regia: Carlos Adriano

■ Op.: Ronald Palatnik; Prod.: Bernardo Vorobow, C. Adriano ■ 35mm. D.: 18'. Col. Senza dialoghi / No dialogues ■ Da: Carlos Adriano

Film sperimentale realizzato a partire da 11 fotogrammi di quello che è considerato il primo film della storia del cinema brasiliano, girato nel novembre del 1897 dall'operatore Cuhna Salles. Carlos Adriano è considerato uno dei cineasti brasiliani più originali e rigorosi.

An experimental film based on 11 frames, from what is considered to be the first film in the history of Brazilian cinema, shot in 1897 by the operator Cuhna Salles. Carlos Adriano is regarded as one of the most original and meticulous filmmakers in Brazil today.

PROGRAMMA 2 / PROGRAM 2**AMBAR (TRAILER)** Egitto, 1948

■ 35mm. D.: 3'. Bn. ■ Da: Cinémathèque Française

Stampa 2004 della Cinémathèque Française. Trailer di un film egiziano del 1948, che in realtà non sembra assolvere alla propria funzione. Uno strano oggetto.

2004 print from the Cinémathèque Française. The trailer of an Egyptian film from 1948, which does not really seem to serve the purpose it was created for. A curious item.

THE MESMERIST USA, 2003 Regia: Bill Morrison

■ M.: B. Morrison; Mu.: Bill Frisell; Prod.: B. Morrison, Hypnotic Pictures ■ 35mm. D.: 16'. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Bill Morrison ■ Anteprima mondiale / World première

In questa versione diretta da Bill Morrison di *The Bells* (1926) di James Young, un Albergatore (Lionel Barrymore) fa un sogno in cui si reca a una fiera di campagna e, sotto l'incantesimo di un Mesmerizzatore (Boris Karloff), viene denunciato pubblicamente di essere un assassino. Le musiche, composte da Bill Frisell, sono eseguite da Bill Frisell, Dave Holland ed Elvin Jones.

In this revision directed by Bill Morrison from James Young's *The Bells* (1926), an Innkeeper (Lionel Barrymore) has a dream in which he visits a country fair, and, while under the spell of the Mesmerist (Boris Karloff), is publicly exposed as a murderer. The music of *The Mesmerist* is composed by Bill Frisell and performed by Bill Frisell, Dave Holland, and Elvin Jones.

STADT IN FLAMMEN Germania, 1984 Regia: Schmelzdahin (Jochen Lempert, Jochen Müller, Jürgen Reble)

■ 16mm (da Super8). D.: 5'. Col. ■ Da: Light Cone

Questo film si basa su spezzoni tratti dal lungometraggio franco-canadese *Ville en flamme*. Prima che le immagini e la colonna sonora venissero rielaborate, la pellicola originale è stata seppellita sotto terra ed esposta intenzionalmente a batteri e microbi.

The basis of this film by Schmelzdahin is found footage from the French-Canadian feature film *Ville en flamme*. Before the pictures and soundtrack were reworked, the original footage was buried in the garden, deliberately exposed to bacteria and microbes.

RUNAWAY USA, 1969 Regia: Standish D. Lawder

■ 16mm. D.: 6'. Bn. ■ Da: The Film-Makers' Cooperative

Lawder raggiunge la sua massima maturità tecnica in un film di sei minuti dal titolo *Runaway*, in cui inserisce alcuni secondi con disegni animati di cani che inseguono una volpe.

Lawder achieves the perfection of all his techniques in a small six-minute film called *Runaway*, in which he uses a few seconds of cartoon dogs chasing a fox.



L'ARRIVÉE Austria, 1998 Regia: Peter Tscherkassky

■ 35mm. D.: 2'9". Bn. ■ Da: Sixpack

In *L'Arrivée*, Peter Tscherkassky riparte dalle origini, dalla *lumière* e dai Lumière che, tanto tempo fa, filmarono l'arrivo di un treno. Ma poi lo sporco inizia a invadere la "storia", se così la vogliamo chiamare. La colonna sonora è frenetica: colpi, stridori, scoppi e boati. Il materiale utilizzato proviene da *Mayerling* (1968), un melodramma sugli Asburgo del regista britannico Terence Young.

In *L'Arrivée*, Peter Tscherkassky goes back to the beginning, back to *lumière* and the Lumières who, once upon a time, made a film of a train arriving. And then the dirt begins to invade the "story". A frenzy in the soundtrack – it bangs, creaks, crackles and roars. The material comes from *Mayerling* (1968), a Habsburger melodrama from the British director Terence Young.

DELLAMORTE DELLAMORTE DELLAMORTE Francia, 2000 Regia: David Matarasso

■ 16mm. D.: 2' Col. ■ Da: David Matarasso

Film realizzato a partire dal trailer in 35mm del film horror *Dellamorte Dellamore* di Michele Soavi.

Film made from the 35mm trailer of Michele Soavi's horror movie *Dellamorte Dellamore*.

BLAME Germania, 2002 Regia: David Krippendorff

■ DVD. D.: 59". Col. Senza dialoghi / No dialogues ■ Da: David Krippendorff

Alcune immagini di *Put the Blame on Mame*, il famoso numero di strip-tease di Rita Hayworth in *Gilda*, sono rilavorate e fatte diventare una esplosiva sequenza di danza.

Images from Rita Hayworth's famous strip-tease number *Put the Blame on Mame* from *Gilda* are reworked to become an explosive dance sequence.

ONE FM USA, 2003 Regia: Paul Grant

■ DVD. D.: 8' Col. ■ Da: Paul Grant

Questo film collega i concetti teorici di Gilles Deleuze con un film di kung-fu, sollevando entrambi a un livello più elevato.

This video links the theoretical concepts of Gilles Deleuze with a kung fu film and in doing so it raises both elements to a higher plane.

A JUNKY'S CHRISTMAS USA, 2003 Regia: Bryan Konefsky

■ miniDV. D.: 16'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Bryan Konefsky

Combinazione tra due icone della cultura americana: lo scrittore William Burroughs che legge la sua storia è accoppiato a immagini di *It's A Wonderful Life* di Frank Capra, con risultati sorprendenti.

Combining two icons of American culture: author William Burroughs reading his story paired with images from Frank Capra's movie *It's A Wonderful Life*, with some surprising results.

AFRICA ADDIO (PLAGIUM 11) Italia, 1996 Regia: Cane CapoVolto

■ DVD. D.: 4'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cane CapoVolto

Tenebrosa filiazione tra due documenti di basso profilo morale: la scena di un processo (da *Africa addio* di Gualtiero Jacopetti, 1966) e una conversazione telefonica tra Lady D e il suo amante.

Two scenes of questionable morality are brought together: a court scene (from *Africa addio* by Gualtiero Jacopetti, 1966) and a telephone conversation between Lady D and her lover.

COMPRESSIONS (ALPHAVILLE, À BOUT DE SOUFFLE, NIAGARA) Francia, 1995 Regia: Gérard Courant

■ Prod.: Les Amis de Cinématon, Gérard Courant ■ miniDV (da Super8). D.: 12'. Bn./Col. ■ Da: Gérard Courant

Ho confezionato un omaggio al 1965, "comprimendo", un po' come lo scultore César, un film culto di quell'anno: *Alphaville* di Jean-Luc Godard. *Compression d'À bout de souffle*, concepito seguendo lo stesso principio, fa parte del primo episodio dei miei *Carnets filmés*: *Aurore collective* (1976-1977). *Compression de Niagara* s'iscrive nel solco di un lavoro che ha avuto inizio col mio primo film, *Marilyn, Guy Lux et les nonnes* (1976), ed è poi proseguito in altri film coltivando la passione per il mito di Marilyn. (G. Courant)

I made a tribute to the year 1965, «compressing», a bit like the sculptor César, a cult film from the same year: *Alphaville* by Jean-Luc Godard. *Compression d'À bout de souffle* was made using the same idea and forms part of the first episode of my *Carnets filmés*: *Aurore collective* (1976-1977). *Compression de Niagara* follows a trend in my work that began with my first film, *Marilyn, Guy Lux et les nonnes* (1976), and continued in other films, as my love for the Marilyn legend grew. (G. Courant)

PROGRAMMA 3 / PROGRAM 3

INNOCENCE UNPROTECTED. A NEW EDITION OF A GOOD OLD MOVIE Yugoslavia, 1968 Regia: Dusan Makavejev

■ Tit. or.: "Nevinost bez zastite"; F.: Branko Perak, Stevan Miskovic; Int.: Dragoljub Aleksic, Ana Milosavljevic, Bartoljub Grigoričević ■ 35mm. D.: 78'. Col. Versione originale serba con sottotitoli inglesi / Serbian original version with English subtitles ■ Da: National Film and Television Archive

Innocence Unprotected si apre con un'introduzione scherzosa tipica di Makavejev: "Un bel vecchio film in una nuova produzione ordinata, decorata e arricchita da commenti". Il piacere del regista nell'introdurre scene di altri film viene qui portato fino all'estremo. Il primo *Innocence Unprotected* era un *potboiler* realizzato clandestinamente durante l'occupazione nazista dal fabbro e acrobata Dragoljub Aleksic, che è anche interprete. La storia è incentrata su una donna che odia la figliastra e la vuole fare sposare con un uomo che la ragazza non ama. Il film originale fu un grande successo, e viene considerato il primo lungometraggio in lingua serba, ma gli spettatori oggi saranno catturati dalla combinazione dell'ego smisurato di Aleksic (le sue gesta acrobatiche, bandite dai nazisti, occupano buona parte della pellicola) e delle bizzarre "decorazioni" apportate da Makavejev. (Gary Morris)

Innocence Unprotected opens with a typically witty Makavejev introduction: "New production of one good old film arranged, decorated, and supplied with comments". Here the director takes his penchant for introducing clips of other films to its extreme. The first *Innocence Unprotected* was a 1942 *potboiler* made secretly during the Nazi occupation by, and starring, locksmith and acrobat Dragoljub Aleksic. The story concerns a woman who hates her stepdaughter and wants to marry her off to a man the girl doesn't love. The original film was a huge success, considered the first Serbian-language feature, but modern viewers will respond to the combination of Aleksic's shameless ego – his acrobatic exploits, banned by the Nazis, occupy much screen time – and Makavejev's whimsical "decorations" to it. (Gary Morris.)

PROGRAMMA 4 / PROGRAM 4

FLICKER FLASHBACK – EPISODE N. 13 USA, 1948

■ Prod.: Richard Fleischer ■ 16mm (da 35mm). D.: 10'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: British Film Institute

Flicker Flashbacks era il titolo di una serie realizzata negli anni '40 dalla RKO. Si trattava di un *pastiche* tra programmi cinematografici e film Biograph degli anni '10, prodotto da Richard Fleischer e strutturato come serie economica di cortometraggi comici. *Episode N. 13* contiene la più divertente delle due versioni che vennero montate di *The Message of the Violin* (1910) di D.W. Griffith, "un dramma su un violinista che cerca e infine trova la felicità".

The *Flicker Flashbacks* was a 1940s series made by RKO. They were pastiches of cinema programs and Biograph films from the 10s, produced by Richard Fleischer and which served as cheap comic shorts. *Episode N. 13* contains the most hilarious of the two versions they cut of D.W. Griffith's *The Message of the Violin* (1910), "a drama of violinist who seeks and finds love and happiness".

4 VERTIGO USA, 2000 Regia: Les LeVeque

■ BetaSP. D.: 9'. Col. ■ Da: Les LeVeque

I 128 minuti di *Vertigo* di Alfred Hitchcock sono stati ridotti utilizzando dell'originale solo un fotogramma ogni 2 secondi. Il risultato ottenuto è stato poi duplicato quattro volte, ruotando l'orientamento orizzontale e verticale dei fotogrammi a ogni copia.

Alfred Hitchcock's 128-minute film *Vertigo* has been condensed at the rate of one frame every two seconds. The condensed film was then duplicated four times, shifting the horizontal or vertical orientation of the frame with each duplication.

NINE PIECE ROPE Svezia, 2002 Regia: J. Tobias Anderson

■ BetaSP. D.: 2'24". Col. ■ Da: J. Tobias Anderson

Il video *Nine Piece Rope* non è altro che il film *Rope* di Alfred Hitchcock compresso in due minuti e dieci secondi, tagliato in nove spezzoni, e infine rimontato in ordine non cronologico.

The video *Nine Piece Rope* is Alfred Hitchcock's *Rope* compressed into two minutes and ten seconds, cut into nine pieces, and put together again in a non-chronological order.

CINEMA STUDY USA, 2003 Regia: Gregg Biermann

■ DVD. D.: 5'30". Bn. ■ Da: Gregg Biermann

Cinema Study rilavora suoni e immagini dell'epocale *Citizen Kane* di Orson Welles.

Cinema Study is a reworking of images and sounds taken from the Orson Welles landmark film *Citizen Kane*.



THE DOCTOR'S DREAM USA, 1973 Regia: Ken Jacobs

■ 16mm. D.: 23'. Bn. ■ Da: Lux

Jacobs ha trasformato un film esistente, *The Doctor*, in *The Doctor's Dream*. La nuova pellicola inizia con un'inquadratura che nell'originale si trovava esattamente nel mezzo del film. Poi passa all'inquadratura che precedeva quella di mezzo, e salta a quella successiva, continuando poi a procedere in avanti e all'indietro.

Jacobs has restructured an existing film, *The Doctor*, into *The Doctor's Dream*. The new film starts with the shot, which was numerically the middle shot in the old film. It then proceeds to the shot that came before the middle shot, then skips over to the other side to the shot that came after the middle shot and keeps skipping back and forth.

"L'ARGENT" VON BRESSON Germania, 1983 Regia: Harun Farocki, Hartmut Bitomsky, Manfred Blank

■ Scen.: H. Farocki, M. Blank, H. Bitomsky, Jürgen Ebert, Gaby Körner, Melanie Walz, Barbara Schlungbaum; E: Leo Borchard, Carlos Bustamante; M.: Manfred Blank, Horst Imlau; Prod.: Harun Farocki Filmproduktion, WDR ■ BetaSP (da 16mm). D.: 30' Col. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / German version with English subtitles ■ Da: WDR

Alcuni autori di "Filmkritik" commentano *L'Argent* di Bresson. Commissionato per la serie di programmi Kino '83, "*L'Argent*" von Bresson è uno dei più interessanti esempi delle produzioni dedicate al cinema dal canale pubblico tedesco WDR, realizzate dalla redazione guidata da Werner Dütsch. La tv usata per parlare di cinema, la tv usata per fare cinema.

A number of "Filmkritik" writers talk about Bresson's *L'Argent*. Commissioned for the Kino '83 series, "*L'Argent*" von Bresson is one of the most interesting examples of the German public TV channel WDR's productions on cinema, made by a team led by Werner Dütsch. This is the TV used to talk about cinema, the TV used to make cinema.

PROGRAMMA 5 / PROGRAM 5

BLANCHE NEIGE LUCIE Francia, 1997 Regia: Pierre Huyghe

■ DVD (da 35mm). D.: 3'29". Col. ■ Da: Marian Goodman Gallery

Lucie Dolène nel 1962 aveva doppiato la versione francese del cartone animato disneyano *Snow White*. Nel film, mentre la sentiamo canticchiare "Some Day My Prince Will Come" compaiono dei sottotitoli che descrivono la sua battaglia legale contro la Disney per ottenere i diritti d'autore relativi allo sfruttamento della sua voce. Non la si sente mai parlare. Sono i rapporti tra l'attrice francese, il personaggio del cartone e la casa cinematografica multinazionale a creare una complessa parabola sulla voce, sull'identità e sul duro lavoro dell'intrattenimento.

This video work features Lucie Dolène, who in 1962 dubbed the French version of Disney's animated film *Snow White*, humming "Some Day My Prince Will Come" as subtitles run below describing her legal battle with Disney to regain rights to the use of her own voice. We never hear her speak. The relationships between a French actress, a cartoon character, and a multinational corporation create a complex parable about voice, identity, and the hard business of entertainment.

PEEPING TOM GB, 2000 Regia: Mark Lewis

■ DVD (da 35mm). D.: 5'11". Col. ■ Da: Mark Lewis

Mark Lewis ha lo stesso nome del protagonista del thriller psicologico del 1959 *Peeping Tom*, un classico di Michael Powell. In *Peeping Tom*, Mark Lewis, l'artista, ricrea le scene del film di Powell, utilizzando gli stessi esterni londinesi dell'originale.

Mark Lewis shares the name of the main character in the 1959 psychological thriller *Peeping Tom*, a classic by Michael Powell. In *Peeping Tom*, Mark Lewis, the artist, re-creates the scenes of Powell's film, setting it in the original London locations.

ENDLESS OBSESSION USA, 2000 Regia: Glen Fogel

■ 16mm. D.: 5'. Col. Senza dialoghi / No dialogues ■ Da: Glen Fogel

Autoriflessivo e intimo, *Endless Obsession* rielabora del materiale di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pier Paolo Pasolini. Prendendo stralci e rimontandoli (e servendosi di una colonna sonora palpitante), emerge una tensione erotica tra i giovani maschi del film.

Self-reflexive and intimate, *Endless Obsession* reworks footage from Pier Paolo Pasolini's *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Through the use of extraction and re-editing (and a throbbing soundtrack), an erotic tension emerges between the film's young male subjects.





THE BEAUTIFUL ISLAND (PART 1) USA, 2002 Regia: David Krippendorff

■ DVD. D.: 6'58" Bn. ■ Da: David Krippendorff ■ Anteprima mondiale / World premiere

Questo video è costruito sulla frase che Rita Hayworth sussurra in una delle scene più intense di *Gilda*. La forza autodistruttiva dell'odio, un tema che connota tutto il film, viene qui associata al suo "destino" storico, e le immagini del paesaggio marino e dell'esplosione dell'aereo del film originale vengono rimontate per "ricreare" l'esplosione del test nucleare dell'isola di Bikini. L'inconsueta presentazione dell'odio come elemento "eccitante" è uno spunto di riflessione sul modo sensazionalista dei media di presentare la guerra.

The video is constructed around the sentence Rita Hayworth whispers in one of the most charged scenes in *Gilda*. The self destructive force of hate, which is the undercurrent motif throughout the entire narrative of the film, is here linked to its historical "destiny", the seascape and airplane explosion from the movie are re-edited here to become an artificial "re-creation" of the Bikini Island test bomb explosion. The unusual description of hate as exciting reflects on the glamorized way in which war is portrayed by the media.

MANUAL GB, 2002 Regia: Christoph Girardet, Matthias Müller

■ BetaSP D.: 10'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Light Cone

Manual combina alcuni piani ravvicinati tratti da serie fantascientifiche statunitensi degli anni '60, raffiguranti un eccesso di presenza tecnologica, con una voce femminile proveniente dai melodrammi hollywoodiani degli anni '40, creando un impatto straniante e fortemente emotivo. Attraverso la presentazione minuziosa di una serie infinita di bottoni, interruttori e pannelli di controllo, unita a coreografie di un linguaggio corporeo meccanizzato, *Manual* trasforma il concetto di governabilità della vita in una sensazione di assurdità assoluta. (Chris Darke)

Combining close-ups of redundant technology gleaned from 60s US sci-fi television series with a female voice of a 40s Hollywood melodrama, *Manual* makes absolute detachment clash with magnified emotion. With its record of the minutiae of endless buttons, switches and control panels and its choreography of a machine-like body language, *Manual* reduces the notion of any manageability of life to sheer absurdity. (Chris Darke)

BLACKOUT GB, 1999 Regia: Michael Maziere

■ BetaSP D.: 10' Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Lux

Una storia d'amore. Sullo sfondo di un mondo cinematografico fatto di desiderio, di ricordi e di bellezza, *Blackout* è un dialogo sullo smarrimento tra un uomo e una donna. La ricerca e l'urgenza di comunicazione e intimità vengono espresse attraverso il ri-montaggio di voci prese da un classico del cinema hollywoodiano, unite a un immaginario profondamente poetico. In *Blackout*, sembra che le esperienze emotive individuali siano condizionate e lette attraverso il mondo mediato e unificatore del cinema.

A love story. Set in a cinematic world of desire, memory and beauty, *Blackout* is a dialogue of loss between a man and a woman. The struggle for communication and intimacy is conveyed through re-edited voices from a classic hollywood film combined with deeply poetic imagery. In *Blackout*, it seems that the individual emotional experiences are conditioned and read through the mediated and collective world of cinema.

WEIT WEIT WEG Germania, 1995 Regia: Bjørn Melhus

■ 16mm. D.: 39'. Col. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / German version with English subtitles ■ Da: Galerie Anita Beckers

Dorothea vive a Sasnak un'esistenza solitaria assieme all'amato cane Toto. Incuriosita dal mondo che le viene presentato dai programmi televisivi americani per bambini, e che irrompe ogni giorno nella sua stanza, Dorothea cerca di fuggire in questa terra oltre l'arcobaleno con l'aiuto del suo piccolo telefono cellulare. Riesce a creare un tele-corpo virtuale col quale è in grado di comunicare, ma che scappa immediatamente nel mondo della TV americana giustificandosi con la frase "There is no place like home". Il film allude a *The Wizard of Oz* (1939), e contiene dialoghi della versione originale e di quella tedesca.

Dorothea lives a solitary life with her beloved dog Toto in Sasnak. Turned by the world of the Americans children's television, which floods into her room every day, she attempts to escape into this land beyond the rainbow with the help of a little cellular phone. She manages to create a virtual telebody with whom she can communicate, but disappears soon into the world of American TV, using the argument, "There is no place like home". The film alludes to *The Wizard of Oz* (1939), applying fragments of speech from the original version and from the synchronised voice in the German version.



PROGRAMMA 6 / PROGRAM 6

DER LETZTE MANN: THE MAKING OF Germania, 2004 Regia: Luciano Berriatúa

■ Con la collaborazione di: Wolfgang Martin Hamdorf, Clara López Rubio, Camille Blot-Wellens, Ibiricu, Zoe Berriatúa; Mu.: Hugo Riesenfeld, arrangiata e diretta da Javier Pérez de Azpeitia; Prod.: Pesadillas Digitales per EW.Murnau-Stiftung ■ DVD. D.: 40'. Col. Versione tedesca con sott. inglesi / German version with English subtitles

TARTÜFF, THE LOST FILM Germania, 2004 Regia: Luciano Berriatúa

■ Con la collaborazione di: Wolfgang Martin Hamdorf, Clara López Rubio, Camille Blot-Wellens, Wiro Berriatúa, Zoe Berriatúa; Mu.: Giuseppe Becce eseguita al piano da Javier Pérez de Azpeitia; Prod.: Pesadillas Digitales per EW.Murnau-Stiftung ■ DVD. D.: 33'. Col. Versione tedesca con sott. inglesi / German version with English subtitles

Nel 1999 la Murnau-Stiftung mi ha incaricato di curare il restauro di *Der letzte Mann* e di *Tartüff*. Negli anni successivi ho raccolto informazioni su questi film, cercando e analizzando tutti i materiali ancora esistenti. Nel 2003 la presentazione alla Berlinale di una retrospettiva su Murnau ha accelerato il progetto. Insieme a Camille Blot-Wellens ho lavorato per un paio d'anni restaurando *Schloss Vogeloed*, *Phantom*, *Der letzte Mann* e *Tartüff*. Molti interrogativi sono però rimasti senza una risposta e molti percorsi di ricerca aperti. Era necessario continuare il lavoro e soprattutto fornire una spiegazione di quanto era stato fatto. Per questo l'incarico da parte della Murnau-Stiftung di preparare le edizioni in DVD di *Der letzte Mann* e di *Tartüff* ci sembrava una buona occasione per riordinare e far conoscere gli esiti delle nostre ricerche. I risultati del nostro lavoro sono stati raccolti in due documentari che fanno parte dei contenuti speciali di entrambi i DVD. *Der letzte Mann: The Making of* ricostruisce, come indica il titolo, il percorso attraverso il quale venne realizzato il film di Murnau sulla base della documentazione che siamo stati in grado di raccogliere e di alcune interviste alla figlia di Robert Herlth, scenografo del film. In questa parte vengono confrontati i materiali relativi ai tre negativi del film montati nel 1924 dalla UFA. Una seconda parte spiega invece in cosa è consistito il lavoro di restauro del film e quali sono stati i problemi che ci siamo trovati a dover affrontare e risolvere. Allo stesso modo *Tartüff, the Lost Film* ci mostra come venne realizzato questo film e confronta i tre negativi montati dalla UFA, ma soprattutto ci rivela che il negativo originale (cioè quello montato da Murnau per la distribuzione del film in Germania), così come le didascalie originali, siano scomparsi.

Luciano Berriatúa

In 1999 Murnau-Stiftung asked me to supervise the restoration of *Der letzte Mann* and *Tartüff*. In subsequent years I have collected information on these films by looking for and analysing any existing materials. A 2003 retrospective on Murnau at the Berlinale accelerated and gave shape to the project. Along with Camille Blot-Wellens I worked for a couple of years on restoring *Schloss Vogeloed*, *Phantom*, *Der letzte Mann* and *Tartüff*. But many questions have remained unanswered and many areas for research untapped. We needed to carry on the work and, more importantly, provide an explanation for what had been done. Murnau-Stiftung's commission to prepare the DVD editions of *Der letzte Mann* and *Tartüff* seemed to us to be a good opportunity to reorganise and divulge the outcome of our research. The result of our work has been collected in two documentaries, which are part of the special contents of both DVDs. *Der letzte Mann: The Making of* reconstructs, as the title suggests, the realisation of Murnau's film through the documentation that we have been able to collect and through interviews with Robert Herlth's daughter, the film's set designer. In this section we compare material relative to the three negatives of the film, cut in 1924 by UFA. The second part illustrates what was involved in the restoration of the film and the problems that we encountered and had to resolve. Similarly *Tartüff, the Lost Film* shows us the realisation of the film and features a comparison between the three negatives cut by UFA. Most importantly it reveals that the original negative (the one cut by Murnau for the film's German distribution), as well as the original intertitles, have disappeared.

Luciano Berriatúa

PROGRAMMA 7 / PROGRAM 7

EXPOSED Austria, 2001 Regia: Siegfried A. Fruhauf

■ 16mm. D.: 9'. Bn. ■ Da: Sixpack

Exposed utilizza come materiale grezzo una scena presa da un lungometraggio, in cui un uomo spia una donna che balla attraverso il buco della serratura. Lo spettatore può quindi vedere solo frammenti di questo quadro, e Fruhauf "ri-espone" la scena facendo passare le perforazioni della pellicola davanti al proiettore.

Exposed uses one scene from a feature film - a man observes a dancing woman through a keyhole - as raw material. Only fragments of this tableau are visible to the viewer, and Fruhauf "re-exposes" the scene by passing the perforations of a strip of film in front of the projector.

PARADE (ROM 1960) Austria, 2001 Regia: Dietmar Brehm

■ 16mm. D.: 8'. Col. ■ Da: Sixpack

Per creare la struttura di questo studio su materiale found-footage filtrato in rosso, ho unito alcune brevi sequenze di donne riprese in posizioni inusuali come a formare un corteo. Il materiale utilizzato è tratto da un vecchio film musicale italiano degli anni '60. (D. Brehm)

To create the structure of this found-footage study shot with a red filter, I joined brief shots of women in unusual poses into a parade. This footage was taken from an old Italian revue film from the 60s. (D. Brehm)

BITTE Francia, 2001 Regia: Yves-Marie Mahé

■ miniDV (da Super8). D.: 4'. Col. ■ Da: Light Cone

Questo rimontaggio di un film porno potrebbe essere un omaggio ironico al cinema primitivo.

This re-edited porno movie could well be an ironic tribute to primitive cinema.

WHAT MAKES DAY AND NIGHT USA, 1998 Regia: Jeanne Liotta

■ Mu.: Nino Rota ■ 16mm. D.: 9'. Bn. ■ Da: The Film-Makers' Cooperative

Questo lavoro del 1950, a cui sono state aggiunte musiche di Nino Rota espone lo scheletro esistenziale nell'armadio: il nostro pericoloso viaggio sul pianeta Terra. Il film di viaggio quintessenziale.

This 1950's artifact is coupled with music by Nino Rota to expose the existential skeleton in the closet: our perilous journey on the planet Earth. The quintessential travel film.

ON EYE RAPE Giappone, 1962 Regia: Takahiko Iimura, Natsuyuki Nakanishi

■ 16mm. D.: 10'. Col. ■ Da: Light Cone

Un filmato didattico sul sesso di piante e animali. Con l'aiuto di un amico artista, Natsuyuki Nakanishi, che aveva trovato la pellicola tra i rifiuti, ho creato dei grossi fori in quasi tutti i fotogrammi del film. In diversi punti sono stati aggiunti brevi inserti con alcuni fotogrammi di una foto pornografica (che potrebbero avere una funzione subliminale) in cui gli organi sessuali sono coperti di nero. (T. Iimura)

A found educational film about the sex of plants and animals was punched with big holes in almost every frame throughout the film by myself and an artist friend Natsuyuki Nakanishi who found the film in a garbage. At several points there are inserts of a few frames of a pornographic photo (which would work on a subliminal sense) in which the sex part was covered by black. (T. Iimura)

RODÉO – PERFORATION AMÉRICAINÉ Francia, 2000 Regia: Mayumi Matsuo, Hervé Pichard

■ 16mm. D.: 3'. Col. ■ Da: Mayumi Matsuo, Hervé Pichard

Evocazione sensuale di una famosa scena di *Apocalypse Now*.

A sensual evocation of a famous scene in *Apocalypse Now*.

CROSSROADS USA, 1976 Regia: Bruce Conner

■ Mu.: Patrick Gleeson, Terry Riley ■ 16mm. D.: 36'. Bn. ■ Da: Cinémathèque Française

Conner utilizza per il suo film del materiale governativo sul primo test atomico sottomarino, effettuato il 25 luglio 1946 presso l'atollo di Bikini, nel Pacifico. Registrato con velocità variabili da normale a molto rallentata, la stessa esplosione viene rivista 27 volte. Col succedersi delle diverse riprese, tuttavia, l'esplosione gradualmente trascende la realtà storica del fenomeno, assumendo le proporzioni di una potenza cosmica, universale. (Thomas Albright, "San Francisco Chronicle")

Conner bases his film on government footage of the first underwater A-bomb test, July 25, 1946, at Bikini Atoll in the Pacific. Recorded at speeds ranging from normal to super slow motion, the same explosion is seen 27 different times. As the repetition builds, however, the explosion is gradually removed from the realm of historic phenomena, assuming the dimensions of a universal, cosmic force. (Thomas Albright, "San Francisco Chronicle")

LE PROJECTIONNISTE (VERSION N. 3) Francia 1996, Regia: Olivier Foucard

■ miniDV (da Super8). D.: 3'. Bn. ■ Da: Light Cone

Il film è appena cominciato e già finisce... Viva la coda!

The film has just started but it's already finished... Long live The End!



LA LANTERNA MAGICA AL CINEMA RITROVATO MAGIC LANTERN AT IL CINEMA RITROVATO

La Lanterna Magica è un club di cinema per bambini nato in Svizzera, a Neuchâtel, nel 1992. Il suo scopo principale è quello di sensibilizzare i bambini in età compresa dai 6 ai 12 anni al cinema, e in particolare al patrimonio cinematografico mondiale. Il programma annuale della Lanterna Magica è costituito da 9 film suddivisi in tre cicli di generi differenti (i film che fanno ridere, i film che fanno un po' paura, i film che fanno sognare). Le proiezioni, in genere una al mese, hanno luogo al di fuori dall'orario scolastico, il sabato o la domenica pomeriggio.

A ogni proiezione, i bambini sono accolti dagli animatori che dialogano con loro e presentano un breve spettacolo che dà varie chiavi di lettura al film.

Ogni proiezione è sempre preceduta da un giornalino illustrato che contiene informazioni che aiutano ad avvicinare il bambino al film. All'inizio della stagione scolastica, il giornale del club è distribuito attraverso le scuole a tutti i bambini in età di adesione (principalmente le scuole elementari). Diventato membro del club per una stagione, il bambino riceve la sua tessera e, una decina di giorni prima di ogni proiezione, il giornale di presentazione del film programmato.

Dal 1999 La Lanterna Magica si è sviluppata in vari paesi europei: è presente a Bologna dal 1999 per iniziativa dell'Associazione Senza il Banco, e dallo scorso anno anche nel Comune di Minerbio. Tra i due comuni conta complessivamente circa 500 iscritti.

Con la 18a edizione de Il Cinema Ritrovato si realizza una collaborazione diretta tra la Cineteca del Comune di Bologna e La Lanterna Magica.

Fausto Rizzi – Fronte del Pubblico

The Magic Lantern is a film club for children established in Neuchâtel, Switzerland, in 1992. It's main aim is to attract children between the ages of 6 and 12 to the world of the cinema and in particular, to introduce them to our worldwide film heritage.

Magic Lantern's annual programme consists of 9 films divided into three different categories (films which will make you laugh, dream and scary films). The films are shown usually once a month outside school hours on a Saturday or Sunday afternoon.

At every showing the children are welcomed by entertainers who talk with them and give a short presentation show indicating various ways in which the film can be interpreted.

Before each showing an illustrated magazine containing information is sent to the children to help them understand the film. At the start of the school year the club newsletter is distributed to schools and given to all children of membership age (therefore mainly primary schools). When a child becomes a member of the club for a year they are given a membership card and ten days before each showing they receive the magazine for the film they are about to see.

Since 1999 Magic Lantern has spread to various European countries. A club opened in Bologna in 1999, and last year a second club was opened near Bologna in Minerbio. The two clubs have a total of about 500 members.

The 18th edition of Il Cinema Ritrovato includes a project involving direct collaboration between Cineteca di Bologna and Lanterna Magica.

Fausto Rizzi – Fronte del Pubblico

PROGRAMMA / PROGRAM

Martedì 6 luglio 2004 / Tuesday July 6 2004

h. 15,30 presso il Teatro Comunale di Bologna / At 03:30 pm at the Teatro Comunale di Bologna

CITY LIGHTS di Charles Chaplin – Ingresso a invito, riservato ai bambini / Entry only by invitation, reserved for children

Musiche originali di Charles Chaplin restaurate e dirette dal Maestro Timothy Brok, eseguite dal vivo dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna / Original score restored and conducted by Maestro Timothy Brock, performed live by Orchestra del Teatro Comunale di Bologna

COME AVVICINARE IL GIOVANE PUBBLICO AI FILM DEL PATRIMONIO HOW TO ATTRACT YOUNG PEOPLE TO HERITAGE FILMS

Incontro Internazionale promosso da Fronte del Pubblico – Settori Formazione e Alfabetizzazione
An International Meeting organised by Fronte del Pubblico – Training and Educational Sectors

Lunedì, 5 luglio 2004 / Monday, July 5, 2004

Sala Cervi – Cineteca di Bologna - Via Riva di Reno, 72 - h **15,00 – 18,00**

Partecipano / Participants will include

Cathy Poole (Esercente, Gran Bretagna); Henk Camping (Esercente, Olanda); Detlef Rossmann (Esercente, Oldenburg, Germania); Frédéric Maire (La Lanterne Magique, Svizzera); Alain Bergala (Storico e Ricercatore, Francia); Dan Nissen (Danish Film Institute – Direttore Cineteca); Gabrielle Claes (Presidente ACE e Direttrice Cineteca Reale del Belgio); Gian Luca Farinelli (Direttore della Cineteca di Bologna); Claude-Eric Poiroux (Direttore Generale, Europa Cinemas); NT Binh (Distributore, Les Grands Films Classiques, Francia)
Coordinamento / Coordinated by: Fausto Rizzi – Cineteca di Bologna / Fronte del Pubblico

Tra cineteche europee ed esercenti del cinema di qualità le relazioni, i rapporti e gli interscambi sono inevitabili. Le une conservano il patrimonio cinematografico. Gli altri ad esse ricorrono per qualificare ulteriormente le loro programmazioni con la proposta di retrospettive dedicate a un autore o a un periodo della storia del cinema. Ma i rapporti tra le maggiori cineteche e le più importanti associazioni internazionali degli esercenti cinematografici non sono né scontati né tanto meno individuabili in linea diretta, e non sempre i reciproci desideri coincidono. E il patrimonio comune, da tutti a parole difeso e/o promosso, si trova a dover far coabitare due realtà che spesso sono contigue e che non sempre comunicano.

La collaborazione tra cineteche ed esercizio cinematografico di qualità può trovare terreni di incontro e di scambio in programmi e seguendo tematiche di alta priorità culturale e vorremmo aggiungere morale. I programmi didattici rivolti alle scuole e quelli legati alla formazione del giovane pubblico rappresentano ad esempio uno di questi ambiti di eccellenza, e tra questi forse quello che più necessiterebbe e meglio spiegherebbe le ragioni di un giusto lavoro comune tra le due realtà. I programmi rivolti ai ragazzi e al pubblico più giovane sono quelli che più e meglio di qualunque altro fanno emergere la necessità di una riflessione aperta volta alla definizione di politiche culturali comuni tra archivi filmici ed esercenti di qualità.

Unitamente a questo rapporto sofferto ed appassionato (proprio perché intriso di passione) i programmi formativi e didattici rivolti al giovane pubblico pongono anche una seconda emergenza. Quella di determinare nuove politiche culturali comuni rivolte direttamente ai formatori. Come formare i formatori è una necessità che gli interscambi comunitari e la condivisione di esperienze di

In Europe, film libraries and quality cinemas inevitably create a relationship and an atmosphere of interplay and exchange. One side is responsible for preserving cinema heritage while the other seeks information and material to enrich its programmes through retrospectives of individual filmmakers and periods of film history. The relationships, however, between larger film libraries and major international cinema companies are neither clear nor easy to define and their reciprocal needs do not necessarily coincide. It follows that our shared heritage, nominally defended and promoted by everyone, has to make compromises between two very different environments that are often at odds with one another and do not always communicate.

The working relationships between film libraries and quality cinemas, however, can find common ground and promote mutual exchange in the area of programming and high priority, cultural and, we would like to add, moral issues. School educational programmes and training courses for young people are a good example of this and they certainly constitute an area that could benefit from these two entities working together and perhaps explain why they should take the trouble to do so. Programmes aimed at children and teenagers demonstrate, more than any other, the need for an open-minded examination of the definition of cultural policies common to both film archivists and quality cinema owners.

Alongside this hard-fought and deeply (and passionately) felt relationship, educational and training programmes for young people also points towards an additional pressing problem, that of deciding new common cultural policies for teachers. The question of how to train teachers is a need that is underlined by European community exchanges and shared experiences in organising programmes for young people.

programmazioni dedicate al pubblico più giovane mette in risalto ed evidenza.

Fronte del Pubblico è un progetto di sistema triennale promosso dalla Regione Emilia-Romagna e rivolto agli enti ed associazioni che sviluppano attività cinematografiche sul territorio regionale facenti parte della pubblica amministrazione ed il cui coordinamento è affidato alla Cineteca di Bologna. Fronte del Pubblico promuove questo incontro, insieme con EuropaCinemas e con ACE-Association des Cinémathèques Européennes come momento importante di scambio e di riflessione sui temi della formazione e della programmazione, mettendosi nel contempo in relazione a quanto accade di più interessante e stimolante in Europa.

Fausto Rizzi

Fronte del Pubblico is a three-year project involving the various public bodies and associations working in cinema activities in the Emilia-Romagna region. It is promoted by the Emilia-Romagna Regional Authorities and coordinated by the Cineteca di Bologna. Fronte del Pubblico, together with EuropaCinemas and ACE-Association des Cinémathèques Européennes, has organised this meeting as an important opportunity to exchange ideas, discuss the question of training and organising programmes and get up to date with all the interesting and stimulating things that are happening in this area throughout Europe.

Fausto Rizzi

MEDIA



Momenti sfuggenti di celebrazione e di incontri, i festival cinematografici e televisivi svolgono comunque un ruolo molto importante per la promozione dei film europei. Un numero considerevole di produzioni audiovisive viene proiettato in occasione di queste manifestazioni, che spesso rappresentano un passaggio obbligato per garantire il successo commerciale di un film: senza i festival, migliaia di film e di video rimarrebbero senza acquirenti, nell'oscurità. Il numero di spettatori attualmente richiamati da questi festival, circa due milioni, determina il vero impatto economico delle pellicole. Per non parlare del loro ruolo culturale, sociale ed educativo, che assicura in tutta Europa livelli crescenti di occupazione diretta e indiretta.

E' per questo che il Programma MEDIA della Commissione Europea sostiene queste manifestazioni, per cercare di migliorare la distribuzione e la promozione dei lavori cinematografici europei in tutto il continente. A questo scopo, la Commissione sponsorizza più di 70 festival, che insieme ricevono contributi finanziari per più di 1,6 miliardi di euro. Ogni anno, proprio grazie a queste manifestazioni e al contributo della Commissione europea, vengono proiettate più di 10.000 opere audiovisive, che testimoniano la ricchezza e la molteplicità delle cinematografie europee. L'adesione al Programma da parte di dieci nuovi paesi, Lettonia, Estonia, Polonia, Bulgaria, Repubblica Ceca, Slovacchia, Slovenia, Lituania, Malta e Cipro, avvenuta nel maggio 2004, non può che aumentare i frutti di questo progetto.

Inoltre, la Commissione promuove i contatti tra i vari festival. In questo settore, le attività del Coordinamento Europeo dei Festival del Cinema incoraggiano la cooperazione tra le varie manifestazioni, rafforzando le loro potenzialità di sviluppare progetti comuni.

Fleeting times of celebration and encounters, film and television festivals nevertheless play an extremely important role in the promotion of European films. These events screen a considerable number of audiovisual productions, acting as a near obligatory means of securing commercial success: without festivals thousands of films and videos would remain, buyer-less, on the shelves. The number of spectators now drawn to festivals – two million – ensures their real economic impact ... not to mention their cultural, social and educational role, creating increasing levels of direct and indirect employment across Europe.

It is evident that the MEDIA Programme of the European Commission support these events, endeavouring to improve the conditions for the distribution and promotion of European cinematographic work across Europe. To this end, it aids more than 100 festivals, benefiting from over € 2 million in financial aid. Each year, thanks to their actions and the Commission's support, around 10 000 audiovisual works, illustrating the richness and the diversity of European cinematographies, are screened. The entrance into the Programme, in May 2004, of ten new countries – Latvia, Estonia, Poland, Bulgaria, the Czech Republic, Slovakia, Slovenia, Lithuania, Malta and Cyprus, can only increase the fruits of this labour.

In addition, the Commission supports the networking of these festivals. In this area, the activities of the European Coordination of Film Festivals encourage co-operation between events, strengthening their impact in developing joint activities.

MLVs – MULTIPLE AND MULTIPLE-LANGUAGE VERSIONS PROGETTO DI RICERCA / A RESEARCH PROJECT

La prassi di realizzare opere cinematografiche a partire da un'identica trama in più versioni, girate ciascuna in una lingua differente, talvolta con registi e interpreti identici, talaltra con attori e direttori di diverse nazionalità, è generalmente circoscritta ad una precisa fase storica: il passaggio dall'era del muto a quella del sonoro. Essa riguarda invece un periodo molto più ampio (di qualcosa di simile alle versioni multiple si può parlare anche nel periodo del muto; la pratica si estende fino agli anni '50 e oltre). Porta alla luce, inoltre, una dimensione del cinema che ha molto da dirci sul suo originale statuto teorico e non si riferisce soltanto a una più o meno limitata circostanza storica.

Ma anche per ciò che riguarda i primi anni Trenta, la ricognizione archivistica e teorica di questa fase non è mai stata perseguita in modo sistematico, fatta eccezione per il lavoro pionieristico di Herbert Holba, i contributi di Mario Quargnolo, le ricerche e le proposte di CineGraph (Amburgo) e del Cinema Ritrovato (Bologna). La prassi delle versioni multiple richiede un esame approfondito e un censimento dettagliato, perché si tratta di un momento di riassetto generalizzato e internazionale dell'intera industria cinematografica. La ricostruzione di questa fase delicata appare tanto più necessaria perché è in grado di fare luce su molte caratteristiche dei modi di produzione e rappresentazione che si assesteranno nel corso degli anni Trenta. In modo particolare, la prassi delle versioni multiple risulta cruciale per le seguenti aree di indagine: a) Filologia e restauro del film; b) Tecnologie del sonoro e di ripresa; c) Politiche produttive e distributive internazionali; d) Pratiche di consumo nazionali e internazionali; e) Modelli di regia e di divismo; f) Modelli narrativi nazionali e internazionali; g) Modificazioni della nozione d'autore e di opera.

La ricerca intorno alle versioni multiple intende in un primo momento consorzare un ampio numero di cineteche per promuovere un censimento delle copie di film di cui esistono una o ulteriori versioni in altre lingue e arrivare alla realizzazione di una filmografia di base. In una seconda fase, sulla base delle scelte fatte da ogni singolo archivio aderente al progetto, si individueranno una serie di titoli per i quali si procederà al restauro delle varie versioni. Attraverso grandi festival internazionali (Il Cinema Ritrovato, Bologna; Le Giornate del Cinema Muto, Sacile/Pordenone; Congresso di CineGraph, Amburgo) verranno mostrati i risultati sul piano del restauro. In una terza fase verrà organizzata una grande retrospettiva europea dedicata al tema delle versioni multiple, presentata nelle principali capitali europee. Verrà inoltre pubblicato un volume che presenterà una sintesi del lavoro compiuto e dei risultati raggiunti. La filmografia e i materiali ad essa connessi verranno resi disponibili attraverso la creazione di un sito web.

Il progetto verrà sviluppato grazie a una serie di appuntamenti e iniziative:

- MAGIS-Gradisca International Film Studies Spring School.

The practice of producing films from the same plot in different versions, each in a different language, sometimes with the same directors and actors, sometimes with actors and directors of different nationalities, is generally assumed to be limited to a specific historical period: the transition from the silent era to talking pictures. In actual fact it relates to a much wider period (there was something similar to multiple versions during the silent period and the practice continued up to the 1950s and beyond). Multiple versions, in addition to not being solely confined to a more or less limited historical moment also bring to light a dimension of the cinema that can tell us a lot about its original theoretical statute.

Apart from the pioneering work of Herbert Holba, the contributions of Mario Quargnolo and the research and proposals of CineGraph (Hamburg) and of Il Cinema Ritrovato (Bologna), an archival investigation into the early Thirties has never really been systematically pursued. The practice of producing multiple versions requires an in-depth examination and a detailed assessment, as it deals with a general period of reorganisation of the entire international cinema industry. The reconstruction of this delicate stage seems all the more necessary in that it can shed light on many features of the modes of production and representation that gradually became standardized during the Thirties. Multiple versions are critical for the following areas of investigation: a) film philology and restoration; b) sound and filming technologies; c) international production and distribution policies; d) national and international consumption practices; e) director and star models; f) national and international narrative models; g) changes to the notion of author and work.

The first aim of the research into multiple versions, in order to achieve a filmography, is to involve the greatest number of film archives in a census of the number of copies in existence of films with one or more versions in another language. The second stage of the project will identify a series of films, according to the selection made by the various film archives involved to be restored in their different versions. The results of the restorations will be shown at the major international festivals (Il Cinema Ritrovato, Bologna; Le Giornate del Cinema Muto, Sacile/Pordenone; CineGraph Congress, Hamburg). The final stage of the project will focus on an extensive European retrospective dedicated to multiple versions and presented in the major European capitals. A volume summarising the work carried out and the results achieved will also be published. The filmography and material related to it will be made available in a purpose built website.

The project will be developed through a series of events and initiatives:

- MAGIS-Gradisca International Film Studies Spring School. Since 2003 the "School" of Gradisca (Gorizia) brings together every year professors, graduates and young researchers from a

La “Scuola” di Gradisca (Gorizia), riunisce dal 2003, ogni anno, docenti, dottorandi e giovani ricercatori appartenenti a una rete di università europee (Parigi III, Amsterdam, Brema, Valencia, Lugano, Praga, Udine, Milano-Cattolica, Pisa), e ad altre istituzioni: CineGraph (Amburgo), Cineteca del Comune di Bologna, Cineteca del Friuli (Gemona), Film Archiv Austria (Vienna), Národní Filmový Archiv (Praga) e altri archivi europei; e inoltre l'ANAI-Associazione Nazionale Archivistica Italiana. Nelle giornate della “Scuola” il tema delle versioni multiple viene affrontato attraverso relazioni, workshop, gruppi di lavoro, proiezioni e discussioni di film. La “Spring School” di Gradisca affronterà nel 2005 (11-20 marzo) i seguenti sottotemi: migrazione di cineasti; versioni multiple e identità nazionale; cinema e altri media. La rivista “CINEMA & Cie” ha pubblicato (n. 4, spring 2004) i testi delle relazioni presentate nella Spring School del 2003. I testi delle relazioni presentate nel 2004 saranno pubblicati in due successivi numeri della stessa rivista;

- Congresso organizzato nell'ottobre 2004 dal Film Archiv Austria (Vienna);
- Congresso di CineGraph (Amburgo). Il Congresso del novembre 2005 sarà dedicato al tema delle versioni multiple e ospiterà un'ampia retrospettiva;
- Una collana dedicata al restauro di singoli film (nelle loro varie versioni);
- Pubblicazione della filmografia attraverso un sito web.

In occasione del Cinema Ritrovato 2004 (5 luglio, ore 13) si terrà un incontro di lavoro per una ulteriore messa a punto del progetto. All'incontro sono invitati tutti gli archivi europei interessati al tema delle versioni multiple e al progetto qui esposto.

L'incontro sarà coordinato da: CineGraph (Amburgo), Gradisca Spring School, Národní Filmový Archiv (Praga), Cineteca del Comune di Bologna.

network of European universities (Paris III, Amsterdam, Bremen, Valencia, Lugano, Prague, Udine, Milano-Cattolica, Pisa) and other institutions (CineGraph, Hamburg; Cineteca del Comune di Bologna; Cineteca del Friuli, Gemona; Film Archiv Austria, Vienna; Národní Filmový Archiv, Prague; and other European archives). The ANAI-Associazione Nazionale Archivistica Italiana (Italian National Archival Association) is also involved. The subject of multiple versions is examined through a series of presentations, workshops, work groups, screenings and discussions. In 2005 (March 11th through 20th) the Gradisca Spring School will examine the following sub-topics: the migration of people working in the film industry, multiple versions and national identity and cinema and other media. The “CINEMA & Cie” magazine (issue 4, spring 2004) published the transcripts of the presentations given at the 2003 Spring School. The transcripts of the presentations given in 2004 will be published in two subsequent issues of the same magazine.

- Conference organised in October 2004 by the Film Archiv Austria (Vienna);
- CineGraph Conference (Hamburg). The conference held in November 2005 will be dedicated to the subject of multiple versions and will host an extensive retrospective;
- A series of books dedicated to the restoration of the single films (in their different versions);
- Publication of the filmography in a specific website.

During Il Cinema Ritrovato 2004 (July 5th, 13:00) there will be a working meeting to further fine-tune the project. All European archives interested in multiple versions and the aforementioned project are invited to the meeting.

The meeting will be co-ordinated by: CineGraph (Hamburg), Gradisca Spring School, Národní Filmový Archiv (Prague) and Cineteca del Comune di Bologna.

2^a MOSTRA MERCATO DELL'EDITORIA CINEMATOGRAFICA LIBRI, DVD, VHS, ANTIQUARIATO

Chi ama davvero il cinema ricerca con ansia ogni occasione per ritrovare i materiali più rari, per confrontarsi con altri appassionati, per scoprire tesori inaspettati. Lo dimostra il successo riscosso lo scorso anno dalla Mostra Mercato dell'editoria cinematografica organizzata durante il Cinema Ritrovato. Il nostro festival rinnova quindi questo appuntamento al suo pubblico di addetti ai lavori e non. Un'occasione imperdibile per chi vuole scoprire le ultime novità editoriali internazionali, i grandi capolavori impossibili da dimenticare e tutte le pubblicazioni di non facile reperibilità.

Più di 2000 titoli tra dvd e vhs dei maggiori produttori europei e americani di home video di qualità, quali Kino on video, MK2, Criterion, Gaumont, Lobster Films, Istituto Luce...

Più di 600 libri di affermati editori ormai "cult" nel campo cinematografico, tra i quali British Film Institut, Paris Experimental, Lindau, Danish Film Institut, Oxford University Press....

Inoltre l'edizione di quest'anno si impreziosisce allestendo un'area riservata all'antiquariato cinematografico, dove scoprire piccole rarità ormai introvabili.

Gli appassionati potranno trovare quanto di meglio il mercato può offrire. I materiali potranno essere consultati, visionati e acquistati a prezzi speciali per i visitatori del festival.

Uno spazio espositivo tra i più ricchi e piacevoli, allestito nei bellissimi locali della Biblioteca della Cineteca, attende quindi soltanto di accogliere un pubblico sempre più numeroso e partecipe. Un appuntamento al quale è impossibile mancare.

2nd FILM PUBLISHING FAIR BOOKS, DVDs, VIDEOS, VINTAGE

Real film lovers can't resist the chance to hunt down rare material, meet other enthusiasts and unearth unexpected treasures. This was proved beyond doubt by the success of last year's Film Publishing Fair organised during the Cinema Ritrovato. This year the Festival welcomes back both professional and amateur cinephiles alike to the 2004 edition of this popular event. An opportunity not to be missed for anyone wanting to get up-to-date with all the latest international publications, take home an unforgettable masterpiece or finally get their hands on that long-awaited rarity.

Over 2000 films on DVD or VHS, from all the top quality European and American home video producers, such as Kino on video, MK2, Criterion, Gaumont, Lobster Films and Istituto Luce...

More than 600 books from "cult" cinema publishers, such as the British Film Institute, Paris Experimental, Lindau, Danish Film Institute, Oxford University Press....

To make this year's fair even more exciting, there will also be a Vintage Corner, where visitors can find genuine, one-off antiques.

The fair offers a careful selection of the best the cinema publications market has to offer and visitors to the festival can browse or buy at special, reduced prices.

Located in the beautiful setting of the Cineteca Library, this friendly, well-stocked stand welcomes anyone and everyone. So don't miss it!



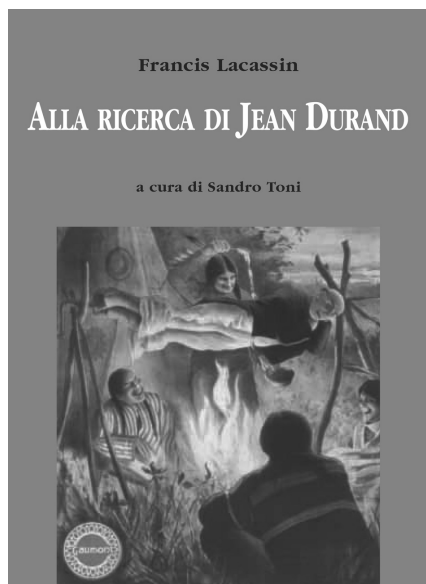
© Roy Export Company Establishment

INDICE DEI TITOLI / FILM TITLE INDEX

- 81** 1ª Companhia de Infantaria Indígena de Angola em Lisboa
127 2 Spellbound
13 2001: A Space Odyssey
130 4 Vertigo
77 Aankomst van de "Uiver" at Tjillitan
80 Acção colonizadora dos portugueses
99 Accent: An Artist's Montmartre
99 Accent: Jeu de Paume
 Acqua nella campagna = Vandet paa Landet
129 Africa addio (Plagium 11)
128 Ambar
79 Âme hindoue: Extraits de la Symphonie exotique, L'
 Amor di regina = For the Queen's Honor
46 Amore sentimentale
109 Amphitryon
127 Apocryphal Movie
131 "Argent" von Bresson, L'
 Arrival of the "Stork" = Aankomst van de "Uiver"
129 Arrivée, L'
15 Artists and Models
127 At the Academy
36 Automobiles Bugatti
82 Avec les hommes de l'eau
101 Bakomfilm "Det sjunde inseglet"
102 Bakomfilm "Nära Livet"
33 Be My Wife
 Beautiful Bandung = Mooi Bandoeng
132 Beautiful Island (Part 1), The
30 Bella lattaia, La
35 Besuch der Herisauer Stadtmusik - Jahrmarkt Herisau, Der
77 Bezoek van Charlie Chaplin aan Nederlands-Indië
78 Biskra et El Kantara
134 Bitte
80 Black Cotton
 Black Dream, The = Sorte Drøm, Den
132 Blackout
95 Blade af Satans Bog
129 Blame
131 Blanche Neige Lucie
106 Bomben auf Monte Carlo
48 Calino prend le train de plaisir
 Candle and the Moth, The = Evangeliemandens Liv
35 Casanova di Federico Fellini, Il
61 Caught in the Rain
 Charlie Chaplin's visit to the Dutch East-Indies = Bezoek van
 Charlie Chaplin aan Nederlands-Indië
82 Chemin de fer du Mayumbe, Le
130 Cinema Study
59 City Lights
60 City Lights (out-takes)
 Clown, The = Klovnen
20 Cobweb, The
 "Come in uno specchio" -Trailer = Såsom i en spegel-Trailer
129 Compressions (Alphaville, À bout de souffle, Niagara)
107 Congrès s'amuse, Le
108 Congress Dances, The
79 Continent noir
80 Costumes Primitivos dos Indígenas de Moçambique
53 Creation
134 Crossroads
40 Dance of the Toys, The
 Day of Wrath = Vredens Dag
129 Dellamorte Dellamorte Dellamore
124 Diary for Timothy, A
 Dies Irae = Vredens Dag
131 Doctor's Dream, The
86 Dødsangstens Maskespil
32 Dodsjokeyen
86 Dødsspring til hest fra cirkuskuplen
 Dr. Cook, Discoverer of the North Pole = Dr. Cook, Nord-
 polens Opdager
94 Dr. Cook, Nordpolens Opdager
46 Dramma giudiziario a Venezia, Un
105 Drei von der Tankstelle, Die
46 Duello allo schrapnell
124 Eighty Days, The
131 Endless Obsession
 Epilogo di "L'ora del lupo" = Vargtimmen-Epilog
115 Eugenia Grandet
87 Evangeliemandens Liv
133 Exposed
28 Extirpation des tumeurs encapsulées
79 Extrême Orient
88 Fare for Samfundet, En
31 Feu à la mine, Le
78 Fez
128 Film/Spricht/Viele/Sprachen
 Fire at Sea = Dødsangstens Maskespil
123 Fires Were Started
121 First Days, The
130 Flicker Flashback – Episode n. 13
82 Fonctionnement d'une bourse du travail – "La B.T.K."
31 For the Queen's Honor
22 Forty Guns
38 Fräulein Else
17 Funny Face
87 Gæstespillet
81 Gentes que nós civilizamos
61 Getting Acquainted
30 Grandioso corteo dei funerali dell'on. Costa, Il
 Great Circus Catastrophe, The = Dødsspring til hest fra
 cirkuskuplen

- 28 Grève, La
81 Guiné - Aldeia Indígena em Lisboa
81 Guiné, Berço do Império 1446-1946
17 Gunfight at the O.K. Corral
105 Hallo Caesar!
122 Heart of Britain, The
21 Hot Blood
Hour of the Wolf-Epilogue, The = Vargtimmen-Epilog
Hour of the Wolf-Prologue, The = Vargtimmen-Prolog
108 Ich bei Tag und du bei Nacht
107 Ihre Majestät die Liebe
40 Ils étaient neuf célibataires
82 Im Negerdorfe am Congo (Central-Africa)
33 Inge
130 Innocence Unprotected. A New Edition of a Good Old Movie
Jockey della morte, Il = Dodsjokeyen
129 Junky's Christmas, A
75 Kif Tebbi
54 King Kong
88 Klovnen
36 Koenigsmark
107 Kongress Tanzt, Der
31 Kri Kri rincasa tardi
46 Lago Maggiore e Lago di Como
34 Lea bambola
Leaves from Satan's Book = Blade af Satans Bog
41 Letter from an Unknown Woman
133 Letzte Mann: the Making of, Der
87 Liebelei
127 Light Is Calling
122 Listen to Britain
36 Lobos, Os
120 Locomotives
121 London Can Take It!
Love the Conqueror = Fare for Samfundet, En
Love's Devotee = Liebelei
29 Lutte pour la vie, La
62 Mabel's Married Life
92 Maison du Maltais, La
120 Making Fashion
79 Maladie du sommeil – Les Ravages de la mouche tsé-tsé, La
20 Man from Laramie, The
43 Man from Planet X, The
15 Man Who Knew Too Much, The
Man Without a Future, The = Manden uden Fremtid
88 Manden uden Fremtid
91 Mandrin
132 Manual
135 Marta Leuzinger und Nachbarsbub Otti
Meravigliosa Bandung = Mooi Bandoeng
128 Mesmerist, The
55 Mighty Joe Young
113 Mille lire al mese
37 Million Bid, A
91 Misérables, Les
76 Moeriah Tras
29 Momenti principali di un Isterectomia addominale
99 Monitor: Father and Son
92 Monte-Cristo
76 Mooi Bandoeng
79 Moonlight Trip on the Nile
85 Mormonens Offer
53 Most Dangerous Game, The
21 My Sister Eileen
80 My Song Goes Forth
Natale di bebè, Il = Dance of the Toys, the
42 Night and the City
30 Nijni Novgorod
130 Nine Piece Rope
31 Oiseaux sur la branche
134 On Eye Rape
43 On the Waterfront
129 One FM
One Life One Love = Gæstespillet
19 One-Eyed Jacks
47 Onésime et l'éléphant détective
48 Onésime et le dromadaire
28 Opérations sur la cavité crânienne, Les
113 Ore 9 lezione di chimica
80 Our King Emperor and Queen Empress Hold a Durbar in
Delhi
Pagine dal libro di Satana = Blade af Satans Bog
79 Panorama of Calcutta
127 Papillon d'amour
134 Parade (Rom 1960)
100 Paradine Case, The
95 Passion de Jeanne d'Arc, La
94 Pavillonens Hemmelighed
60 Pay Day
131 Peeping Tom
63 Philips Radio
39 Piccadilly
113 Piccolo mondo antico
32 Pied qui étreint, Le
13 Playtime
34 Poupée, La
48 Prairie en feu, La
127 Prairie Stop, Highway 41
44 Prima della rivoluzione
134 Projectionniste (Version n. 3), Le
Prologo di "L'ora del lupo" = Vargtimmen-Prolog
34 Puppe, Die
Rappresentazione di passaggio, Una = Gæstespillet
128 Remainscences
Riprese di "Alle soglie della vita", Le = Bakomfilm "Nära
Livet"
Riprese di "Il settimo sigillo", Le = Bakomfilm "Det sjunde
inseglet"

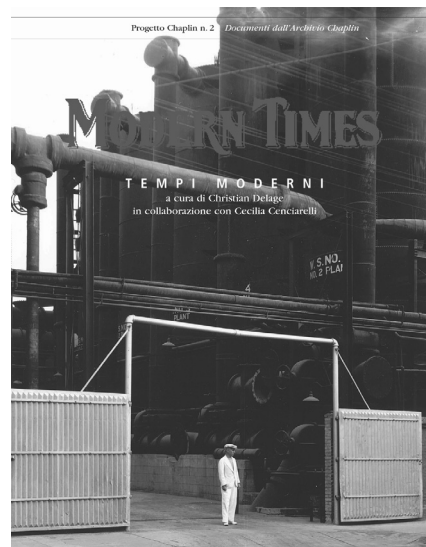
-
- | | |
|--|---|
| 22 River's Edge, The | Temptations of the Great City = Ved Fængslets Port, |
| 80 Road in India | 16 Ten Commandments, The |
| 18 Rock-a-Bye Baby | 29 Testamento originale, Un |
| 134 Rodéo – Perforation Américaine | Throught a Glass Darkly - Trailer = Såsom i en spegel-
Trailer |
| 62 Rounders, The | 24 Time to Love and a Time to Die, A |
| 128 Runaway | 45 Tivù di Fellini, La |
| 100 Salut à la France | 79 Tlemcen |
| 49 Saraband | 82 Traversée du Congo Belge, La |
| 101 Såsom i en spegel-Trailer | 41 Troppo tardi t'ho conosciuta |
| 44 Scorsese presenta "Prima della rivoluzione" | 33 Trouville de Buchu, La |
| 56 Searchers, The | 46 Uomini e voci del Congresso Socialista di Livorno |
| Secret of the Pavillon, The = Pavillonens Hemmelighed | 45 Vaghe stelle dell'Orsa |
| 30 Sein Eigner Moerder | 95 Vampyr |
| 55 She Wore a Yellow Ribbon | 96 Vandet paa Landet |
| Shooting of "So Close to Life", The = Bakomfilm "Nära
Livet" | 102 Vargtimmen-Epilog |
| Shooting of "The Seventh Seal", The = Bakomfilm "Det
sjunde inseglet" | 102 Vargtimmen-Prolog |
| 127 Shot - Countershot | 85 Ved Fængslets Port |
| 116 Siamo donne | 19 Vertigo |
| 23 Silk Stockings | Victim of the Mormons, A = Mormonens Offer |
| 76 Soerebaja, het straatverkeer op de pasar besar | 109 Viktor und Viktoria |
| 30 Sorelle Bartels, Le | Visita di Charlie Chaplin nelle Indie Orientali Olandesi =
Bezoek van Charlie Chaplin aan Nederlands-Indië |
| 85 Sorte Drøm, Den | 35 Visita incrociatore italiano a S. Francisco |
| 31 Spada di legno, La | 96 Vredens Dag |
| 120 Spare Time | Water from the Land = Vandet paa Landet |
| 128 Stadt in Flammen | 77 Weisse unter Kannibalen, Eine |
| 86 Stærkeste, Den | 132 Weit Weit Weg |
| 114 Stasera niente di nuovo | 121 Welfare of the Workers |
| Strongest One, The = Stærkeste, Den | 134 What Makes Day and Night |
| Surabaya, commercio nella piazza del mercato = Soerebaja,
het straatverkeer op de pasar besar | 18 Wild Is the Wind |
| Surabaya, traffic on market square = Soerebaja, het straat-
verkeer op de pasar besar | 23 Will Success Spoil Rock Hunter? |
| 115 T'amerò sempre | 80 Windmill in Barbados |
| 133 Tartüff, the Lost Film | 122 Words for Battle |
| | 127 Zentrale – 2. Version |
| | 106 Zwei Herzen in ¾ Takt |



Alla ricerca di Jean Durand
di Francis Lacassin
a cura di Sandro Toni
€ 15,00



Cinegrafie, n. 17
€ 17,00



Modern Times - Tempi moderni
a cura di Christian Delage
in collaborazione con Cecilia Cenciarelli
€ 30,00